دكتور عبد المحسن طه بدر

حول الأديب والواقع

حول الأديب والواقع

دكتور عبد المحسن طه بدر

استاذ الأدب العربى الحديث

كلية الآداب – جامعة القاهرة

الطبعة الثانية

(مزيدة)

تقديم الطبعة الثانية

يضيف مؤلف الكتاب إلى الطبعة الثانية منه ثلاثة أبحاث ، كتبها وهو لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره ، وهى : « الشعر العربى والتجربة الإنسانية » ، و « نحو أدب واقعى » ، و « شعر المناسبات فى أدبنا المعاصر » .

ويشعر المؤلف أنه مدين للقارىء بتبرير نشر هذه الأبحاث التى كتبت فى ذلك التاريخ البعيد . ولعل أهم ما يبرر نشر هذه الأبحاث ، أنها تكشف عن هموم عصرها ، خاصة ما يتصل منها بهموم النقد الأدبى ولعل بحث الشعر العربى والتجربة الإنسانية كان أعظمها حظاً فى هذا المجال ، فقد نشره الدكتور سهيل إدريس ، صاحب مجلة الآداب ورئيس تحريرها ، مشيراً إلى ما أعتقده من أهميته الشديدة ، داعياً أدباء العروبة إلى مناقشة ما جاء به من آراء . واستجاب الأدباء للدعوة ، مما أحدث صدى كبيراً ، فى ذلك الوقت ، كان أغلبه هجوماً على المقال وكاتبه .

أما الدافع الثانى الذى دفع المؤلف إلى نشر هذه المقالات ، فيرجع إلى أنها « بطبيعتها » كانت فروضاً عامة متحمسة ، لم تختبر بعد إختباراً علمياً كافياً . ويأسف المؤلف لأن الكثير من هذه الفروض ما تزال فى نفس الوضع . بل إن فروضاً أخرى مضادة تطرح من سنوات فى مجال حياتنا النقدية . وكأننا سنظل باستمرار فى مرحلة طرح الفروض والفروض المضادة ، دون القيام بما يفرضه طرح هذه الفروض من ضرورة إختبارها علمياً ، وحتى تتحول هذه الفروض من كونها مجرد فروض ، لتصبح دراسات علمية جادة ؛ ينشأ عنها تأصيل نقدنا وظهور مدارسه المتميزة ، بدلا من اللهاث المستمر المحموم خلف ما تطرحه علينا الثقافة العالمية ، مما لا يدع لنا فرصة للتجريب والتأصيل .

وأخيراً فإن نشر هذه الأبحاث يحمل دعوة ملحة لتأمل بعض الفروض التى طرحتها فى هـذا التاريخ البعيد ، واختبار الصالح منها للدراسة والتجريب ، وهى دعوة موجهة لصاحبها ، فى نفس الوقت الذى توجه فيه للآخرين .

المعادى فى ١٩٨٠/٨/٧

عبد المحسن بدر

مقدمة

(١)

يضم هذا الكتاب أربعة أبحاث منفصلة نشرت على فترات زمنية متباعدة ويبرر جمعها معاً فى كتاب واحد أنها تحاول جميعاً إلقاء ضوء — مهما كان خافتا — على طبيعة العلاقة التى تقوم بين الأديب وبين واقعه، وأن تحدد بالتالى أثر هذه العلاقة على العمل الأدبى.

والأبحاث الأربعة — على هذه الصورة — تصبح مكملة لبحث آخر انتهيت من كتابته ويدور فى نفس المجال (١)، ولأن هذه الأبحاث كتبت قبل البحث الذى أشرنا إليه فهى تقع منه موقع محاولات جس التربة قبل محاولة إقامة البناء.

ولا نريد أن يتوقع القارئ من هذه الأبحاث، ولا من بحثنا الآخر، مايوحى به ذلك التشبيه الذى إنزلقنا إليه، فكل مانحاوله وما حاولناه حتى الآن لايتعدى حدود الفروض، وطرح الأسئلة التى . تحتاج إلى كثير من الجهود الصابرة حتى تتحول إلى عمل متكامل ومقنع، يمكن للقارئ أن يقبله أو يرفضه.

وتتخذ هذه البحوث من الأدب العربى الحديث مجالا لها، ولأن هذه البحوث تحاول إختبار الأرض وإكتشافها : فإنها تعمد إلى إختيار بعض الأفكار التى تطرحها فى شكل دراسات تطبيقية، على أعمال أدبية معينة لكاتب أو شاعر بعينه. وذلك لأنه ليس فى طاقتها ولا فى طاقة من يقدمها أن يقدم الإجابة المتكاملة على الأسئلة التى يطرحها فى هذا المجال وفى غيره من المجالات.

(١) البحث يحمل عنوان « الروائى والأرض ».

والفرض الأول الذى تطرحه هذه الأبحاث يتمثل فى أن الأديب يرتبط بالواقع الذى يعيشه بعلاقة إيجابية وديناميه يتبادل فيها طرفى العلاقة التأثر والتأثير.

(٢)

ومبررات طرح هذا الفرض ، أن الأديب إنسان عادى يقوم بنشاط إنسانى ؛ ويسعى جاهدا لتقديمه إلى الإطار الإجتماعى الذى يعيش فيه ، وينتفى أن يكون نشاط الأديب نشاطا غير إنسانى ، أو فوق مستوى البشر ، لأن ذلك إذا كان صحيحا فإن معناه عجزنا الكامل عن التعامل مع الإنتاج الذى يقدمه مثل هذا الضرب من النشاط ، وإنقطاع كل صلة تربطنا به ، ومعناه أيضاً إمتناعنا عن محاولة الإستمتاع به أو فهمه أو تقييمه أو تحليله.

وإذا كان الأديب إنسانا عاديا كغيره من البشر ، فإن ميزته النوعية تتمثل فى أنه أكثر حساسية من الآخرين ، وهو بالتالى أكثر قابلية للانفعال والتوتر ، ولو اقتصرت ميزة الأديب على قابليته للانفعال ودرجة الحدة فى توتره فقط ، لأمكن أن يسوقه هذا الموقف إلى المرض العصبى والنفسى أو إلى الجنون ، ولكن الأديب يتميز من ناحية ثانية بالقدرة على ضبط هذا الإنفعال والسيطرة عليه ، نتيجة لذكائه الحاد الذى يقترن بشدة حساسيته وحدة إنفعاله ، ويمكننا بتعبير آخر أن نقول أن الأديب إنسان قادر على الوعى بانفعاله ، وهو لذلك قادر على ضبطه والسيطرة عليه . ولأن الأديب قادر على ضبط إنفعاله فهو لا يستسلم لردود الفعل المباشرة لهذا الإنفعال ؛ ولكنه يتأمل هذا الإنفعال ويقيس موقفه بمواقف الآخرين وتجاربهم ، سواء أكانت هذه التجارب مطروحة عليه فى إطار محيطه الإجتماعى ، أو من خلال ثقافته التى تطرح عليه تجارب الآخرين وخبرتهم ، وعلى هذه الصورة ، يتحول إنفعال الأديب إلى حس عميق ، وكلما عمق حس

الأديب كلما أصبح أكثر تحسسا لواقعه وللقوى التى تحرك هذا الواقع (١) .

ويمكننا على أساس تصورنا السابق أن نفترض أن العلاقة الإيجابية القائمة بين الأديب وإطاره الإجتماعى يمكن تصورها على النحو التالى :

أولا : أن الأديب يعيش بالضرورة فى مجتمع معين ، ولا يمكن لإنسان أن يعيش معلقا فى الفراغ خارج حدود الزمان والمكان ، ونحن نعرف أن كل مجتمع من المجتمعات ليس مجرد كتلة صماء جامدة ، ولكن كل مجتمع يعيش حركة نشيطة حية ومتطورة ، وتشمل هذه الحركة مجموعات من القوى المتصارعة والمتناقضة ، منها ما يحاول شد المجتمع إلى الخلف ومنها ما يحاول دفعه إلى الإمام ، ومنها مايرى أن ليس فى الإمكان أبدع مما كان . وتختلف المجتمعات فى مدى قدرتها على الوعى بوضعها وإرادتها فى التغيير وعوامل الوعى المتاحة لها ، والتناقضات التى تدفع بها إلى الثورة ، والقوى المضادة التى تعوق إرادة التغيير .

وفى المراحل الأولى من حياة كل فرد منا أديبا كان أو غير أديب ، يكون هذا الفرد فى مرحلة التلقى من إطاره الإجتماعى ، عجينة طرية قابلة للتشكيل ، مجرد مستقبل لكل مايطرحه عليه إطاره الإجتماعى من قيم . ويبدو المجتمع فى هذه الفترة المسئول الأول عن تشكيل نفسيات أفراده وتكوينهم ، وهو لاينقل إليهم مجرد قيمه التى يتعامل بها والتى تلخص تاريخه الحضارى ، ولكن ينقل إليهم أيضا تناقضاته ، بل ومدى إرادة التغيير فيه ودرجة وعيه .

ولا يستطيع كل فرد من أفراد الإطار الاجتماعى أن يكون تلخيصا لكل صورة الواقع الإجتماعى ، ولكنه يتقبل من هذه الصورة مايمنحه له إطاره الضيق الذى يعيش فيه ، ووضعه الطبقى ، ودرجة الإمكانيات المتاحة له .

---

(١) تحدثنا عن هذه الفروض بصورة أكثر تفصيلا فى مقدمة كتاب « الروائى والأرض » .

مجتمعه ، يرث الفرد من مجتمعه قيمه التى يتعامل بها مع مجتمعه ، وعلى هذه الصورة ، كما يرث فى الوقت نفسه إمكانيات و إرادة التغيير فى هذا المجتمع .

ويظل الفرد العادى يعيش فى إطار القيم التى تلقاها من إطاره الإجتماعى ، أما الأديب الأكثر حساسية والأشد ذكاء ، فهو دائم الإنفعال والتوتر ، لايستطيع ولا يملك العيش فى هذا الهدوء المستسلم ، هو دائم التوتر والإنفعال ومعنى إنفعاله أنه دائم المراجعة لقيمه ، وأنه فى إحتكاكه بالآخرين يجد دائما مايسخطه ، وقد يجد ما يرضيه ، وهو فى مواجهة عالمه دائم الدهشة ، دائم الإكتشاف أن قيم مجتمعه لم تعد متماسكة إلى هذه الدرجة ، وما كان مسلما به أصبح موضع الشك ، وما كان صحيحا لم يعد كذلك ، ويستمر الأديب فى إنفعاله وفى تأمل هذا الإنفعال ، وفى مراجعة قيمه التى ورثها عن مجتمعه ، وفى مراجعة ردود فعله وردود فعل الآخرين ، وكلما تعاظمت درجة إنفعال الأديب ، وسيطرته على هذا الإنفعال ، وزادت إمكانيات وعيه بإنفعاله كلما تكشفت له القوى الفاعلة فى مجتمعه ، والتى تسبب له ولغيره كل هذا التوتر ، كما تتكشف له أيضا القوى التى يمكن أن تزيل مثل هذا التوتر الحاد الذى يشعر به ، أو تخفف منه على الأقل . وهو بكشفه عن هذه القوى يفتح الطريق إلى مستقبل أكثر إشراقا ، لأنه يدعونا ضمنا إلى إزاحة القوى التى تعوق حركة المجتمع ، وموازرة القوى التى تسعى إلى تغييره .

وهذا الموقف الذى ينشأ عن تكشف القوى الفاعلة فى المجتمع للأديب العميق الحس ، والذى يدفعه إلى الوقوف فى صف قوى التقدم والتمهيد لها ، يكشف فى نفس الوقت عما نسميه برؤية الأديب لواقعه ، وموقفه منه .

(٣)

وإذا كان الأديب عميق الإحساس بواقعه ، قادرا على الكشف عن القوى المتصارعة فى مجتمعه ، فمثل هذا الموقف ينفى بالضرورة عن رؤيته مجموعة من المظاهر التى لاتظهر فى رؤية الأدباء الكبار ، وإن ظهرت فى أعمال أدباء أقل أهمية وأدنى درجة .

فالأديب الكبير لا يمكن أن يصور لنا مجتمعا من المجتمعات فى حالة سكون وجمود ، كل شىء فيه على مايرام ، لأن مثل هذه الرؤية لاتقدم جديدا ، ولكنها تقدم عالما تقليديا مألوفا سبق أن تعرفنا عليه ، ولا جدوى من تقديمه لنا من جديد . ومثل هذه الرؤية تقدم لنا أعمالا أدبية تقليدية تعتمد على التكرار والتعميم ، وتفقد الحركة الدرامية النامية والحية ، وتقدم شخصيات متشابهة ومكررة ومجوفة ، وصورا ولغة مكررة ومحفوظة (وإذا كان العالم فى رؤية الأديب ثابتا وكل شى فيه على ما يرام فإن مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون مصدرا للانفعال أو التوتر ، ولكنه على العكس عالم يستطيع الإنسان أن يهدأ فيه أو يسترخى ، ومثل هذا العالم يخلو من التناقضات والصراع ، وليس فيه بالضرورة مايستحق الإكتشاف أو الدهشة) عالم هرم ميت لانبض فيه ولا خصوبة . ولايقدم إلا عملا فنيا يتسم بنفس السمات .

(والأديب العميق الحس لا يستطيع إلا أن يكتشف لتوتره وانفعاله أسبابا إنسانية مصدرها القوى الاجتماعية المتناقضة والمتصارعة) وهو لا يستطيع فى هذه الحالة أن يرد أسباب الأحداث التى تقع له أو لغيره إلى قدر غامض يصب المصائب على فريق من البشر ، ويمنح الخيرات لفريق آخر ، وينتفى من عمله الفنى بالضرورة ، تفسير الفعل الإنسانى بالقدر أو المصادفة أو الحظ ، فهو مؤمن بالضرورة بالسببية ، وبأن المواقف الإنسانية ليست إلا ردود فعل لأفعال إنسانية .

والأديب الكبير لا يستطيع أن يتصور أنه وحده الذى يعانى فى مجتمعه ، وأنه وحده أيضاً قادر على أن يخلص نفسه من المعاناة ، أو أن أحداً مهما بلغت قيمته يستطيع أن يخلص البشر من المعاناة ، ولكنه يشعر أنه جزء من القوى المتصارعة فى مجتمعه ، وأن الصراع الاجتماعى قد انتقل إلى داخله ، وأنه يعانى كما يعانى غيره الصراع بين ما ورثه المجتمع وما أورثه لأفراده ، وبين إرادته وإرادة القوى التقدمية فى مجتمعه لتجاوز هذه المعوقات والتغلب عليها ، ليولد من تناقضات العالم القديم ، عالم جديد أكثر عدالة ورفاهية . والأديب

للتغير وتمهيد الطريق المتصارعة عن القوى للكشف مؤهل أكثر من غيره طريقها من العقبات وإزالة التطور، عجلة دفع في بمساهمته وهو . المنشود مشكلاته حل في أيضاً يساهم ولكنه وحدها المجتمع مشكلة حل في لايساهم الخاصة التي لاتحل جذرياً إلا بحل مشاكل الآخرين)

مثل هذه الرؤية لاتسمح للأديب أن ينغلق على عالمه الذاتي، ويتصور أنه وحده القادر على أن يسمع ويرى في عالم من الصم والبكم والعمى، وأنه فريد بين البشر؛ وأن ما يحدث له وحده – مهما كان تافهاً – هو الأصيل النادر الذي لانظير له . مثل هذا التصور يحول بين الأديب وبين معرفة نفسه أو معرفة الآخرين، وتفقد الأمور أحجامها الحقيقية . وهو مرشح في مثل هذا الموقف إلى الصراخ بمشاكله الذاتية وحدها، واعتبارها مدار الكون وسره، دون مراعاة لمشاكل الآخرين وآلامهم وأحلامهم، كما أنه في مثل هذا الموقف مرشح لتبني مشاكله الذاتية وحدها، عاجز عن تخيل عالم الآخرين، يقف موقف المدافع عن نفسه المبرر لها، مصدراً صكوك البراءة لكل تصرفاته، مخفياً صور ضعفه وتردده .

وهو ينتدب نفسه في هذه الحالة للوقوف من الآخرين موقف الواعظ أو المرشد، أو الخطيب . أو موقف المتهكم الساخر الذي يجسد للناس عيوبهم، شامتاً بعالم الآخرين (الأعداء)، مركزاً على مساوئهم أو ملغياً لإنسانيتهم كما يحلو له، وقد يكون أكثر شفقة عليهم فيتقدم إليهم بحلول جاهزة وكاملة لكل مشاكل واقعهم، وإذا لم يستطيعوا الاستجابة إلى مثل هذه الحلول الجاهزة، ارتد عليهم من جديد متهماً لهم بالغباء والتحجر، وربما يئس منهم كلية وتحول ليغني يأسه وضياعه في عالم الأغبياء المتحجر الذي يعيشه

ويقودنا تصورنا للأديب كإنسان عميق الحس، إلى أن كل عمل

أدبى رائع يفترض فيه أن يصدر عن رؤية متكاملة للواقع) يرى فيها الأديب الواقع فى حركة حية نامية ومتطورة ، ويدرك أن حركة الواقع نابعة من القوى المتصارعة والمتناقضة على ساحته ، وأن سبب مايحدث للبشر كامن فى أسباب إنسانية ، وأن الأديب جزء من كل لا يمكنه مواجهة مشاكله وحلها جذرياً ، إلا بالتصدى للعوامل الاجتماعية المسئولة عن وقوعه ووقوع الآخرين فى هذه المشاكل ، قد يستطيع الأديب الهرب من مشاكله أو محاولة التظاهر بالاستعلاء عليها . ولكنه لايستطيع مواجهتها مواجهة حقيقية إلا بالكشف عن جذورها الاجتماعية .

ويسلمنا هذا الافتراض إلى افتراض آخر هو (أن كل عمل أدبى رائع لابد أن يكون بالضرورة تقدميا بالنسبة لعصره) لأن الأديب الذى يستطيع بعمق حساسيته الكشف عن القوى المتصارعة فى مجتمعه لايمكنه إلا أن ينحاز لقوى التقدم فى هذا المجتمع ، ويتماس معنى التقدم فى كل مجتمع وفق مواصفاته الخاصة ولايتماس بالنسبة لعصرنا ، الذى يفترض أن تكون مناهج الكشف فيه عن قوى المجتمع المتصارعة أكثر تقدماً وموضوعية .

ولايعنى الإنحياز لقوى التقدم فى هذا المجال التقليل من دور القوى المعوقة فى المجتمع أو إلغائها ، وتضخيم قوى التقدم فيه أو التبشير بها ، لأن مثل هذا الموقف بالإضافة إلى كونه يمثل تزييفا متعمدا من الأديب ، يؤدى إلى الوقوع فى التفاؤل الأبله الذى يقود إلى منزلقات خطرة ، ترتد آثارها السلبية على العمل الأدبى وعلى قوى التقدم معا .

والأدب الذى يصدر عن أديب عميق الحس ليس بالضرورة تقدميا فقط ولكنه إنسانى ايضا ، فإن تأمل الأديب الواعى فى معركة مجتمعه يقوده إلى تصور هذه المعركه كحلقة من حلقات السلسلة الطويلة لمعركة الإنسان فى كل زمان ومكان ، وسعيه الدائب من أجل حياة أكثر أمنا وعدالة ورفاهية .

(ويمكننا فى النهاية أن نزعم بأن أى عمل أدبى ينبغى أن يكون واقعيا ،

بمعنى من المعانى ، وأن هذا الحكم قد تحقق بصورة من الصور فى أعمال الأدباء العظام فى كل العصور ، ورغم أن بعض المذاهب الأدبية قد طرحت مفهوما قد يخالف هذا المفهوم ، إلا أن مفاهيمها لاتتمثل بصورة كاملة فى أعمال كبار الأدباء ، بقدر ما تتمثل فى أعمال أدباء الدرجة الثانية أو الثالثة .

(٥)

ويطمح الباحث إلى أن يكون البحث الأول الذى ينشر فى هذا الكتاب وبقية الأبحاث الأخرى ، قد استطاعت أولا : إلقاء بعض الضوء على طبيعة العلاقة التى تقوم بين الأديب وبين واقعه .

وأن تكون قد استطاعت ثانيا : إلقاء بعض الضوء على أهم العقبات التى تحول بين بعض أدبائنا العرب المحدثين وبين الإحساس العميق بواقعهم والتى تتمثل فى مجموعة من العوامل من أهمها :

أن المجتمع العربى فى محاولته اللحاق بركب الحضارة الإنسانية ، وتعويض مافاته فى مراحل تخلفه ، يحاول اختصار أكثر من مرحلة حضارية فى مرحلة واحدة ، ولذلك تتداخل وتتراكم فى قيمه وثقافته ومظاهر سلوكه بعض العلاقات النابعة من مجتمع شبه إقطاعى ، مع قيم نابعة من مجتمع بورجوازى لم يستطع تحقيق ثورته بعد ، مع قيم نابعة من مرحلة التحول الإشتراكى التى يحاول المجتمع تحقيقها وتجاوزها ، ولايستطيع تجاوز كل هذه المراحل والتخلص من الإضطراب الذى تحدثه إلا أقلية ضئيلة ، ويظل أغلبنا مشدودا إلى قيم مرحلة من المراحل التى يفترض أن يكون المجتمع قد تجاوزها ، مما يحول بين الأديب وبين تبين طبيعة القوى المتصارعة فى مجتمعه أو تحديد موقفه منها ، ويجعل بعض أدبنا يبدو وكأن صاحبه لارؤية له ، أو أن رؤياه ضبابية وغائمة ومسطحة إلى حد كبير . ولعل

هذا هو سر الشكوى من كون أغلب أدبنا العربى لايساهم فى الأحداث ولايكشف إمكانية وقوعها ، ولكنه يكتفى بتسجيلها بعد أن تقع ، وتفاجئ الأديب الأحداث وتزلزله كما يحدث لأى فرد من المواطنين العاديين .

كما يعد موقف أديبنا العربى من الثقافة الأجنبية المتفوقة مسئولا عن عجزه عن الإحساس العميق بواقعه ، فهو لايتقدم من هذه الثقافة من موقف من يريد إستخدام خبرتها ومناهجها كعوامل لإخصاب تجربته ، تمنحه قدرة أكبر على تحليل واقعه ، ولكنه يتقدم منها من موقف الخاضع والمستسلم الذى يرغب فى تبنيها تبنيا كاملا . والثقافة الأجنبية مهما كانت متفوقة فهى لاتعدو كونها حصيلة جهود مثقفين عاشوا فى إطار اجتماعى معين ، له مشاكله الخاصة ، وحاول هؤلاء المثقفون تقديم نتيجة جهدهم فى محاولة حل مشاكل واقعهم .

والمثقف والأديب العربى مدعو للإستفادة من تجاربهم ومحاولاتهم ومناهجهم ، ولكنه لايستطيع الإستسلام لثقافتهم وتبنيها ، وإلا لكان معنى ذلك أن يتصور تطابق المشاكل فى مجتمعه مع مشاكل مجتمع آخر تطابقا كاملا . ولأن كل حصيلة الفكر الأوربى معروضة أمام مثقفينا وأدبائنا ، فإن كل واحد منهم يختار من هذه الثقافة مايحلو له ويريحه ، ومادام فكره وأدبه لاينبع من معاناة حقيقية لواقعه ، ولكنه مستمد من حلول جاهزة لواقع آخر ، فهو يستطيع أن يفرض علينا رؤية أى مذهب أدبى غربى يريده ، ويمكنه أن يدعى بأنه وجودى أو عبثى كما يحلو له ، كما يمكنه أن يكون خليطاً من ذلك كله إذا أراد . وعلى مجتمعنا أن يستجيب لهذه الحلول المثالية والجاهزة والمختلطة وإلا حكم عليه بالغباء والتخلف .

والباحث يأمل فى النهاية أن يكون قد استطاع أن يحقق الربط بين رؤية الأديب وبين محتوى عمله الفنى وبين أدوات التعبير التى اختارها

الأديب أو الفنان . وأن يكون قد استطاع الإشارة إلى أن ضبابيه الرؤية أو تسطحها أو فرضها يمكن أن تترك أثرها على محتوى الفن ، وبالتالى على أدوات تعبيره .

(٦)

وبعد فينبغى لنا أن نقرر من جديد أن هذه الأبحاث تطرح فروضا وأسئلة أكثر مما تطرح إجابات . وإذا أفلحت هذه الأبحاث فى التنبيه إلى أن بعض ماتثيره من مشاكل يستحق الإهتمام فإنها تكون قد حققت مايراد منها . ومن حق كاتبها أن يلاحظ عليها أنها تقرر ماتريد بأسلوب بيان مالاتريد ، وكان ينبغى على الباحث أن يقدم مجموعة من الأعمال الأكثر إيجابية والتى تساعد على رؤية الوجه الآخر للعملة ، وهو ما يعد الباحث بتقديمه فى أقرب فرصة ، كما لايسعنا فى النهاية سوى أن نعتذر للقارىء اذا لاحظ تكرار بعض الأفكار فى هذه الأبحاث ، وهو أمر لايمكن تفادى الوقوع فيه عند كتابة أبحاث منفصلة ثم محاولة جمعها بعد ذلك فى كتاب .

١ ـ الأدب والتجربة

الأدب والتجربة(١)

(١)

نشعر فى حالة جدية الناقد ، وإذا كانت كتابته لاتنبع من اندفاع زائف أن كتابته لابد أن تكون إستجابة لقضية معينة فكرية وأدبية فى المجال الحيوى الذى يعيش فيه . فما هى القضية التى تدفعنا إلى تأكيد مفهوم التجربة فى الأدب وترتبط بواقع الفكر العربى المعاصر ؟

إن ما يدفعنا إلى ذلك هو شعورنا باختلاط القيم فى مجتمعنا العربى من ناحية ، وبالحاجة الملحة إلى تكوين قيم جديدة حقيقية نابعة من الوعى الصادق ، بوجودنا الحقيقى الحى .

ومما يدفعنا إلى المطالبة بهذا الوعى والإصرار عليه أننا فى اتصالنا بالحضارات الأخرى ، قد وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه أمام خضم وافر من القيم والمفاهيم نشأت فى بيئآتها نتيجة لتطورات طبيعية لمجتمعاتها التى نشأت فيها ، وهى مقدمة إلينا للاختيار والمفاضلة بينها . . .

وهذا ما يحدث دائماً أزمة حرجة للمفكر العربى ، فهو فى معرض الإختيار والمفاضلة لا ينتبه إلى حقيقة خطيرة أشد الخطورة . هى واقع المجتمعات العربية نفسها ، وفى أى مرحلة من المراحل الحضارية تعيش .

فبينما تحاول المجتمعات العربية جاهدة أن تتنفس لتخرج من المرحلة الإقطاعية بقيمها الخاصة من تقديس للقديم ، واحترام للمسلمات والغيبيات ، وطرح مشاكل الإنسان على قوى غير منظورة تدبر له الحلول ، والنظرة إلى المرأة كمال أو متاع ينبغى الدفاع عنه والمحاماه دونه . . . بينما تحاول المجتمعات

---

(١) نشرت بمجلة الآداب ، بيروت ، أبريل ١٩٥٦ م .

أزمة الإنسان العربية أن تخرج من هذه المرحلة ، إذا بالمفكر العربى يواجه مفاهيم الإشتراكية والوجودية وغيرهما ، كحلول مطروحة للخروج من أزمة الإنسان فيعتنق هذا المبدأ أو ذاك (١) . وبذلك تحدث عملية الإنفصال بينه وبين المجتمع من ناحية ، وبينه وبين ذاته من ناحية أخرى ، فهو يطالب المجتمع بأن يقدم له طرازاً من الحياة يتلاءم مع مفاهيمه الجديدة . والمجتمع إزاء مرحلته الحضارية التى يمر بها لا يستطيع أن يقدم له ما يريده ، وبذلك يحدث التمزق فى ذاته نفسها . ففى حين نجده بلا وعيه يقبع فى مرحلة الطبقة البرجوازية وأحلامها ، إذا به مقتنع عقلياً بأن هذه الأحلام تمثل مرحلة إنقضت ولابد له أن يعيش من خلال قيم جديدة ، ويتبع ذلك أن يسيطر القلق واليأس والذاتية على نفوس مفكرينا :

وليس من حل فيما نرى إلا التأمل الواعى لمجتمعنا ونفسيتنا تأملا يستتبع الكشف الصادق العميق عن واقع هذا المجتمع ، وذلك فى سبيل إحداث إنقلاب جذرى فى عادات هذا المجتمع ومثله حتى يمكن أن يتلاءم تلاؤماً طبيعياً سهلا مع الواقع الحضارى الذى تمر به الإنسانية .

ولما كنا نرى أن مفهوم الأدب كتجربة إنسانية يساهم مساهمة فعالة فى الكشف عن مشكلاتنا وتحديدها ، لذا نرى لزاماً علينا أن نحلل هذا المفهوم بعض التحليل ، لنرى ما يمكن أن يساهم به فى حل مشكلاتنا .

— ٢ —

(إن اعترافنا بالأدب تجربة إنسانية) يقود ببساطة إلى الأساس الأول الذى نريد أن نقرره : وهو أن الأدب رحب رحابة الحياة الإنسانية نفسها بما تحفل به من صراع وتضارب ، من متناقضات تنشأ عن الصراع بين رغبة

(١) رغم إعلان الكثير من أدبائنا عن تبنيهم لقضية الاشتراكية فى وطننا العربى إلا أنهم قد يختارون مذهباً أدبياً يعبر عن واقع مغاير لواقعهم ، أو عن مبدأ يخالف مبدأهم المعلن .

الذات وبين شعورها بالمسئولية ، وما يستقر فى أعماق هذه الذات من دروب ومنحنيات والتواء وتعقيد . وبذلك يكون كل موضوع من مواضيع الحياة صالحاً لأن يكون موضوعاً للأدب .. ولكن ليس معنى هذا أن يسجل الفنان لوحات الحياة تسجيلا واقعياً مباشراً ليصبح فناناً ، محتجاً بأن هذه هى الصورة الواقعية للحياة بحيث يخرج تسجيله هذا وكأنه أشبه بالمناظر الدقيقة التى تسجلها آلة التصوير . فما من شك فى أن هذا تسجيل مباشر صادق ولكنه يخلو من الروح . ولكى يأخذ وضع من الأوضاع معنى التجربة ، فلابد أن يكون منفرداً بدلالة خاصـة أو إحساس خاص يعطى له لوناً خاصاً فى نفس الأديب أو الفنان ، بحيث يمكن انتزاعه من الحياة ليصبح خبرة خاصة للفنان ، أو تجربة .

ومن الضرورى والحالة هذه أن تكون التفاصيل التى يختارها الفنان فى تجربته هى التفاصيل التى تساعد على إبراز هذا اللون الخاص أو هذا الشعور الخاص الذى أحسه الفنان تجاه هذا الموقف أو ذاك من مواقف الحياة . بحيث يكون هذا الشعور هو السلك الخفى الذى يربط كل أجزاء العمل الفنى أو الحركة الديناميكية التى تبعث الروح فى كل أجزائه :

ومادامت غاية الفن هى تصوير هذه التجربة ، فنحن والحالة هذه نرفض الأدب الذى يقدم لنا خلاصة التجربة أو نتيجتها ، دون أن يقدم لنا هذه التجربة نفسها . فنحن لا نشعر بحزن مع الشاعر العربى حين يرثى أحد الناس فيقول : إننى حزين إلى درجة خطيرة ، وإنى بكيت بدل الدموع دماً ، دون أن يكشف لنا عن حقيقة حزنه أو يصور لنا واقع هذا الحزن وبواعثه . ولو صور لنا هذه الأمور لما كان فى حاجة إلى أن يصر على تصديع رؤوسنا بتقرير أنه بكى حتى نضب ماء دمعه ، فقد كنا نستطيع وحدنا أن نصل إلى هذه النتيجة لو صور لنا الموقف تصويرا صادقا ثم تركنا لنحكم بأنفسنا على مقدار تأثره وحزنه :

ونحن فى الوقت نفسه لا نريد أن يتحدث الشاعر عن تجربته وهى مازالت

في ضبابية الإنفعال وشدته لم تتبلور بعد ، ولم تأخذ شكل التجربة الواضح : لأن الصدمة الأولى للإحساس تسيطر على نفسية الأديب سيطرة كاملة ، بحيث لو عبر الشاعر عن التجربة وهو في مثل هذا الموقف فسيحدث بصورة طبيعية أن تغيم رؤيته لجوانب التجربة الأخرى . ويطبع إنفعاله الذاتي الخاص على كل أجزاء التجربة . ومادام ميدان الفن هو التجربة الإنسانية ، فلابد للفنان أن يلتصق بواقع التجربة نفسها ، أن يلتصق بالإنسان ، وأن يعطف عليه وأن يفتح جوانب نفسيته لكل انفعالاته المرتعشة الذليلة ، إلى جانب انفعالاته المتماسكة القوية ، وليس من حقه أن يخنق جانباً من التجربة أو أن يبترها في سبيل هدف من الأهداف أو قيمة من القيم ، مهما تراءى له أن هذا الهدف بلغ منتهى السمو حتى ولو كان هذا الهدف — فيما يرى — خير الإنسان نفسه .

(وينشأ عن تمثلنا للأدب على هذه الصورة أن تتحطم فكرة الأبراج العاجية عن الفن والفنان . فالفنان ليس إلها ينظر من عليائه إلى القطيع ، وإنما هو فرد منه ، وإن نبعت ميزته الخاصة من شدة إحساسه وتنبهه ، الأمر الذي يجعله أشد إحساسا بهذا القطيع وأكثر تنبها لحاجاته ، لا على اعتباره قيمة منفصلة عن المجتمع ، ولكن لأن حاجات النفس الإنسانية وضغوط المجتمع توقع على نفسه بصورة أشد ، مما يجعل أوتاره أشد توتراً وحساسية وأكثر قدرة على الاندماج بالنغم . وعلى ذلك لا يكون هناك داع لفكرة النبوة في الفن والإلهام المطلق الذي يأتيه من مصدر لست أدريه ليرشد به الإنسانية إلى الخير والجمال والمثل العليا)

لم يعد هناك مبرر والحالة هذه لأن يتنكر الإنسان لذاته ويحتقر جوانب الضعف فيها ، هذه الفكرة التي أثرت على أدبنا في الماضي ، والتي جعلت الأستاذ العقاد يقول في إحدى مقالاته : فيما أذكر ، إن الحديث عن جوانب الضعف في النفس الإنسانية يعتبر ميوعة ، ومنافياً للرجولة التي تتمثل عنده في إخضاع الانفعال للإرادة . هذه الإرادة تتمثل فيما يراه هو نفسه أو

ما يراه المجتمع من مثل عليا للفضيلة أو الجمال . وهذا ما جعل بعض أدبه رغم ثورته العقلية على القديم وجموده أشبه ما يكون بالأطر المنطقية الجامدة التي تجمد الحياة في نفوس الشخصيات التي يتناولها .

وإذا لم يتنكر الأديب للحياة في نفسه فإنه لن يتنكر لها في أبطاله ، ولن يكون هناك مجال لهذا الأديب اليائس الذي يدمغ الحياة كلها بطابع مظلم ، والذي يجعل البشر جميعا أغبياء لا يفهمون ولا يعقلون ، فيما عدا شخصية الأديب الفذة وحدها .

وإذا لم يتنكر الأديب للحياة فلن يستطيع أن يحتقر أبطاله ، وحتى إذا صورهم في صورتهم السيئة ، فإنه لن ينفصل عنهم وإنما سيكون متعاطفاً معهم ، واضعا أخطاءهم في وضعها الصحيح المبرر من خلال قسوة ظروفهم وضغط المجتمع عليهم ، مما يجعل ذاتهم تلتوى لتأخذ الأوضاع الغريبة والخاطئة . . ولعل هذا واحد من الأسباب التي لا تجعلنا نعجب ببعض قصص الأستاذ إحسان عبد القدوس ، حين يصور المرأة في أوضاع جنسية شاذة كما نجدها مثلا في قصة « النظارة السوداء » في تلك المرأة التي لا تجد لذتها إلا إذا جلدت بالسياط ، دون تبرير إنساني من ماضيها أو حاضرها لهذه السادية .

والأديب لن يستطيع أيضاً أن يصور أبطاله في صورة بطولية يتجاوزون فيها واقعهم الإنساني إلى أن يكونوا مجرد آلهة متجمدة لمثالية لا إنسانية .

ولعل مما يؤكد خطورة هذه المشكلة في نفسي ، أنني حين قرأت قصة المواطن « توم بين » للكاتب الأمريكي « هوارد فاست » أحسست أن القصة في حقيقتها وواقعيتها تبدو غريبة على مثاليتنا العربية ، فالكاتب يصور فيها النضال الثوري للشعب الأمريكي (١) ، فلم يصور الشعب الأمريكي وقد خلقه

(١) الرواية تصور الشعب الأمريكي حين كان يناضل للتخلص من الاستعمار .

الله منـذ مولده أبطالا صناديد شرفاء ، ولكنه صور بإخلاص الصور الأولى للنضال وحيرة الشعب وتفككه ومظهر اللامبالاة التى أخذها إزاء الثورة ، والحركات الرجعية والمتخاذلة التى تسعى لتحطيم الحركة أو استغلالها فى كسب مادى ، ثم الهزائم المتكررة التى لقيها جيش «واشنطن» ، حتى أصبح الانتماء إلى هذا الجيش جريمة ، تجعل الفلاحين الأمريكيين أنفسهم يلعنونك بل ربما أطلقوا عليك الرصاص إذا عرفوا أنك واحد من أفراده . ثم تحدد الهدف أمام الشعب ليكتسح بهدفه هذه القوى الرجعية التى تقف فى طريقه ، ويكتسح معها الجيوش الإنجليزية فى الوقت نفسه . ثم يصور الكاتب من خلال هذه المراحل كلها بطل قصته ، وهو المواطن « توم بين » ، فنجده عاملا بسيطاً ينتقل فى عديد من الصناعات أبرزها صناعة المشدات ، ويسافر إلى أمريكا سكيراً ضائعاً باحثاً عن حياة أفضل ، فاقداً لمعنى وجوده ، حتى تبدأ الثورة فيحس أن وجوده يتحقق من خلال كفاح العمال والفلاحين هذا . فيبدأ يعبر بالكلمة المكتوبة عن أهداف الثورة وكلما اهتزت الثورة أو ضعفت فقد ثقته بنفسه ، وفقد قدرته على التلاؤم مع زعمائها الذين نبعوا من بيئة غير بيئته ، فيشعر بالضياع ويغرق نفسه بالخمر ، ليعود من جديد متشبثاً بالثورة التى يحقق وجوده من خلالها ، حتى تنتصر الثورة . فيحاول محاولات ساذجة للتلاؤم مع الأوضاع الجديدة التى لم يخلق لها ، فيفشل ويذهب إلى إنجلترا محاولا إشعال ثورة ، وقد إتضحت فى نفسه قضية وجوده ، فحيث توجد الثورة فهناك بلاده ، كما يقول : ويستمر فى نوبات كفاحه قلقا متوجساً سكيراً لينتهى فى النهاية بأن يتنكر له المجتمع الأمريكى نفسه ، فيموت مرفوضاً من الجميع ، وحتى فى قبره لا يستريح ، ولكن قبره ينبش ليمثل المجتمع الأمريكى ، أو أفراد منه بجثته .

هنا لا توجد بطولات زائفة ، وإنما توجد بطولة إنسانية حقة تمس شغاف قلوبنا لأنها تقدم إلينا النموذج الإنسانى الحى الرائع فى ضعفه أشد الروعة

الأعداء

وأنظر فى أدبنـا فلا أجد إلا سخطاً عنيفاً غير مبرر على المستعمرين ، وتصويراً لبطولاتنا بصورة ساذجة ، بحيث يخيل إلى الإنسان أننا ما أن نمد أيدينا حتى نقذف بأعدائنا بكل بساطة وسهولة إلى عرض البحر (١) !

وأبحث عن تصوير لزعمائنا وأبطال نهضتنا ، أبحث عن تصوير حى نابض لجمال الدين الأفغانى ، هـذه الشخصية القلقة المتحمسة الثائرة المتعجلة للنتائج ، هذه الشخصية الطموحة المتمردة ، أبحث عن صورة لها ككل إنسانى متكامل نابض بالحركة والحياة ، فلا أجد الانتفال من كلامه وشذرات من أقواله . ويضيع جمال الدين كإنسان فى غمرة هذا الضجيج المثار حوله .

وإذا تعاطف الأديب مع أبطاله فلن يجعلهم أداة سهلة يضحى بها فى سبيل ذاته ، فيفرض عليهم آراءه وأفكاره بحيث يتركهم متخشبين ، ويتحدث وحده وكأن أبطاله صور متعددة ، لذاته هو ، لا يختلفون فيما بينهم إلا فى مظاهر شكلية خارجية بحيث تلتقى عنده فتاة الجامعة المثقفة بفتاة الشارع العادية ، لا تختلفان إلا فى أن هذه ترتدى زيا خاصا أو تقوم بحركات خاصة . أما موقف كل منهما إزاء الحياة ومواجهة مشكلاتها فهو موقف متشابه إلى حد كبير ، ويمثل مثل هذا الاتجاه أحيانا القصاص المصرى محمد عبد الحليم عبد الله .

ويتصل بهذا أيضاً أن يجمد الفنان أبطاله ليجعلهم رموزاً لأفكار ، ويناقش هذه الأفكار من خلالهم ، بحيث تختفى حقيقتهم الإنسانية أمام الرمز أو الفكرة التى يمثلونها ، أو تتعارض حقيقتهم الإنسانية مع هذه الحقيقة الرمزية . وقد ناقش الدكتور عبد القادر القط مثل هذا النوع من

---

(١) ينطبق هذا الحكم على أدبنا قبل نكسة ١٩٦٧ .

الانتاج فى بحثه عن « المسرح الذهنى عند « توفيق الحكيم » ، وبين بوضوح الخطورة التى تنشأ عن مثل هذا النوع من الانتاج الفنى (١) :

وأحب أن أنبه إلى أننا لا نعطى تقييما للأعمال الفنية التى نتحدث عنها ، ونعرف أن ظهور هذه الأعمال كان مشروطا بأوضاع اجتماعيه معينة ، فما كان توفيق الحكيم فى مجتمعه بقادر على أن يناقش الأفكار التى ناقشها فى مسرحياته بصورتها الواضحة الصريحة وإلا لتعرض لما لا تحمد عقباه. ولكنه اخفى أفكاره وراء هذه الرموز ، ولم يكن من الممكن أن يدرك حقيقة الأفكار المختفية خلف الستار الانسانى المفتعل لشخصياته إلا قلة قليلة من المفكرين ، لا يخشى من تأثيرها السىء على المفكر أو على الأثر الأدبى نفسه .

نحن لا ننكر على الكاتب أن يعبر عن آرائه من خلال شخصياته ، ولكنا لا نريد أن يفرض آراءه عليها فرضاً ، وإنما يعبر عن هذه الآراء من خلال الحركة الديناميه لقصته ، بحيث يختار من الشخصيات ويهيء من المواقف ما يجعل الحديث عن هذه الآراء موقفاً طبيعياً متلائماً مع التطور الطبيعى لهذه الشخصيات . . ومادام الأديب يعالج مواقف إنسانية . . فمن حقنا عليه أن نطالبه بأن تكون الحلول التى يقدمها للمشاكل حلولا إنسانية ، نابعة من التطور الطبيعى لأبطال القصة أو العمل الفنى . فلا يعتمد الكاتب فى حل مشاكله أو عقدته على القدر أو عنصر المصادفة بحيث يقف الشخص متحجراً صامداً لتحل له مشكلته بضربة من ضربات القدر . وقد حلل الدكتور عبد القادر القط أيضاً مظاهر هذه السلبية فى إنتاج بعض قصاصينا المعاصرين ، حيث نجد تصرفات الشخصيات ليست نابعة من التطور النفسى الممهد له تمهيداً كاملا ، وإنما يتصرفون أحياناً على نحو مفاجىء ، بدون التمهيد الكافى لهذه التصرفات .

---

(١) راجع كتاب فى الأدب العربى المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ص ٤٢ وما بعدها .

إن القدر والمصادفة والحظ ليست إلا وسائل خاطئة للهروب من تحليل مشكلة إنسانية فى مستواها الإنسانى الحق. فإذا تؤملت المشكلة بوعى أعمق، وضح ما كان يبدو لنا مجرد عبث من الأقدار تطوراً طبيعياً لمشكلة جذرية عميقة، وإن غفلتنا عن هذا التطور هى التى تقطع الصلة بين المشكلة وبين أصولها، بحيث تبدو لنا وكأنها مجرد عبث لقوة لاهية خارجة عن نطاق الإنسان نفسه.

فما من حادثة يتصرف فيها الإنسان تصرفاً معيناً، مهما بدا هذا التصرف غريباً وغير طبيعى، ألا وهى نتيجة لأسباب عديدة مرتبطة فى وعيه أو لا وعيه. وتبدو الحادثة مصادفة أو غريبة كلما واجهنا المشكلة على مستوى ساذج، يقطع الصلة بينها وبين جذورها الإنسانية.

(٣)

ما دمنا قد قدمنا هذا المفهوم للفن، فإن هذا يدفعنا بالضرورة للإجابة على ثلاثة أسئلة كى تكتمل لهذا المفهوم صورته الرئيسية:

السؤال الأول هو: إذا كان ميدان الأدب هو الحياة الإنسانية، فما الذى يعطى لعصر ما سمته الخاصة فى الأدب؟ ويتفرع عن هذا السؤال سؤال آخر وهو، ما الذى يعطى لأديب ما فرديته الخاصة فى عصره؟ والسؤال الأخير: ما هى الرسالة التى يمكن أن يقوم بها الفن ضمن هذا المفهوم؟

والحل الطبيعى للسؤال الأول هو أن نحدد ما نقصده عن فهمنا للحياة الإنسانية.

وما نقصده بالحياة الإنسانية ليست كتلة من العناصر المستقرة والقيم التى تثبت ثبوتاً مطلقاً، بل هذه الحركة الديناميكية المستمرة المتفاعلة المتطورة التى يغير الإنسان فيها قيمه ومثله بتغير ظروفه، وتاريخ الإنسانية القريب أكبر شاهد على هذا التطور، فقد كان الإنسان يعيش أول الأمر رافضاً للحياة فى

سبيل حياة أخرى ، منقسما على ذاته وقد فصلها منطقتين ، منطقة جسدية محتقرة متصلة بالتراب ومنطقة روحية متصلة بالسماء . ثم تطور الإنسان ليؤمن بالأرض ، وليؤمن بأنه وحدة ، وأن مطالب جسده ليست شيئاً محتقراً مرفوضاً ، وطالب بحقه ونصيبه فى الحياة . وبعد أن كان هذا الحق مقصوراً على طبقة معينة محدودة ، إذا بالمطالبين بهذا الحق يكثرون ويتعاظمون ليصبح الهدف العام لكل المجموع الإنسانى .

ولا شك أن أدب كل مرحلة من مراحل التطور الإنسانى لابد إذا كان صادقاً من أن يعبر عنها ، فيعطى صورة حقيقية لها ، متحدثاً عن ما تهتم به وما تنزع إليه .

وبهذا كان أدب دستوفسكى ممثلا للنزاع بين قوى الإيمان وقوى الإلحاد ، وتفزع الإنسانية ممثلة كلها فى صيحة إيفان أحد الأخوة « كرامازوف » : « إذا لم يوجـد إله فكل شىء محلل » . ويستمر هذا الصراع بين صوفية دستوفسكى القديمة المتوارثة وبين إلحاده .. ولكن هذه الثورة العميقة لا تترك الإيمان إلا وقد إهتزت جذوره فى عمق .

ثم يتحدث تولستوى عن طبقة النبلاء والطبقة البورجوازية واهتماماتها ، عاطفاً فى الوقت نفسه على الطبقات العاملة ، ولكنه عطف المتفضل لا عطف صاحب القضية ، حتى إذا أتى عصر جوركى أصبحت القضية ضرورة لا يكفى لحلها مجرد العطف ، وارتبط بها جوركى إرتباطاً حقيقاً .

أما كيف يكتسب الأديب فرديته الخاصة ، فإن التطور فى مجتمع معين لا يتم أيضاً فى خطوط مستقيمة واضحة ، ولكنه يتطور ضمن حركة تشترك فيها كل طبقات المجتمع باهتماماتها المختلفة ونوازعها المتباينة .. والأديب نظراً لظروفه الخاصة ونشأته فى طبقة معينة قد يهتم باهتمامات طبقته أو غيرها ، ومن هنا يكتسب لونه الخاص وفرديته الخاصة .

وأخيراً ماهى رسالة الأديب فى الحياة ؟ وهو السؤال الأهم والمرتبط بضرورة خاصة فى مجتمعنا العربى فى ظروف تطوراته الراهنة .

لعل ما يضع هذه القضية فى وضعها الصحيح ، هو أننا لا نطلب من الأديب إلا أن يعى تجربته ويسيطر عليها قبل التعبير عنها .... وما دام الأديب واعياً لتجربته على ضوء مقارنتها بتجارب الآخرين ، فإن ذلك سيعمق من تجربته ويفسح آمادها ويجعل نظرته إلى الحياة غير محصورة فى نطاق إهتماماته الخاصة ، وذلك مما يفسح له السبيل ليكون أكثر عدالة إزاء الآخرين ، وأكثر تنبها للإهتمامات الصادقة والحقيقية فى عصره ، وبذلك يساهم عن طريق الكشف عن هذه الاهتمامات والاستجابة الصحيحة لها ، فى تمهيد الطريق لحياة إنسانية أفضل ، تتحقق العدالة فى إطارها له وللاخرين على السواء .

وبالكشف الحقيقى عن واقعنا ، والإستجابة الحقيقية لاهتمامات مجتمعنا ، سيمهد أدباؤنا الطريق لعلاج صحيح لمجتمعاتنا ، ولدفعها فى الطريق الصاعد حتى نعالج قضايانا بصورة موضوعية ، وبحلول صحيحة ليست مرتجلة من ناحية أو مفروضة من ناحية أخرى .

٢ ـ نحو أدب واقعي

٢ ـ نحو أدب واقعى (١)

(١)

ادبنا العربى الحديث ، كغيره من الآداب العالمية ، ارتبط فى تطوره بالقيم التى مرّ بها مجتمعنا ، وحاول التعبير عنها والمساهمة فى تطورها . فقد كان هذا الأدب أدبا كلاسيكيا يوم اتجهت النهضة إلى إحياء تراثنا العربى القديم ، بعد أن هاجمتنا الحضارة الأوربية فى صورة عدوانية ، جعلتنا نتجه لا إلى الإتصال بها اتصالا مباشراً ، بل إلى بعث حضارتنا القديمة لعلنا نستطيع بها أن نواجه تيار الغزو الأجنبى . ولكن الحضارة العربية القديمة لم تكن كافية وحدها لحاجات هذا المجتمع المتطور ، كما أن الشعور بالخوف بدأ يخف بعد رد الفعل الأول ، مما نشأ عنه تعرف بعض مثقفينا على الحضارة الأوربية تعرفا جعلهم يثورون على انغلاق مجتمعنا داخل إطار الحضارة العربية وحدها ، وقد أحدثت ثورتهم هذه عصراً من التحرر الفكرى كانت مظاهره التشكك فى كثير من قيم هذه الحضارة وأفكارها ، وقد مهدت هذه الثورة السبيل أمام الفرد العربى ليحاول تكشف ذاته . ولكن محاولة هذا التكشف كانت ، فى أول أمرها ، غامضة ومحصورة ضمن دائرة ضيقة من الأفراد مما جعلهم يحسون بعزلتهم الفكرية والشعورية . فظهرت فى الأدب حركة رومانسية تتحدث عن الآلام والبؤس والحنين ، تاهت فى ضبابية مشاعرها ومثالياتها .

ومن يوم ان بدأت الشعوب العربية فى تكشف قواها الكامنة تكشفا حقيقيا ، بدأ الأدب يتجه ليأخذ صورة واقعية وإن كانت هذه الواقعية فى أول أمرها سطحية من ناحية ومحلية محدودة من ناحية أخرى .

---

(١) نشرت بمجلة الشهر ، القاهرة ، عدد سبتمبر ١٩٥٨ ، بعنوان : نحو أدب واقعى مخلص.

وتتميز المرحلة التى تمر بها المجتمعات العربية فى المرحلة الحضارية التى تمر بها بميزتين : الأولى أن اكتشاف هذه المجتمعات لقواها لم يبلغ من الشدة والإيجابية فى الوقت نفسه كما بلغ فى هذه الأيام ، ويبدو ذلك واضحا فى تمسكها ودفاعها عن مبدأ الحياد الإيجابى فى السياسة .

والميزة الثانية لهذه المرحلة أنها غير منغلقة على نفسها : فقد ادركت الشعوب العربية أنها وهى بسبيل تحقيق أهدافها لا يمكنها أن تنغلق على نفسها . وعلى ذلك فالشعب العربى يمد يده لجميع الشعوب التى تتعاون معه من ناحية ، والتى تتشابه ظروفها مع ظروفه من ناحية أخرى . وعلى ذلك فمحاولة الشعب العربى لتكشف قواه الكامنة واستغلالها ليست محاولة منغلقة ولا محصورة ، ولكنها محاولة متفتحة متصلة بجهود الإنسانية كلها وأملها فى عالم أفضل .

والأدب العربى فى مرحلتنا هذه مطالب بالمساهمة فى تحقيق هاتين الغايتين ، فهو مسئول أولا عن الكشف المخلص عن نفسية الشعب العربى وآماله وأمانيه كشفا صادقا ، لا يلجأ إلى تعداد مظاهر التفاؤل والمقاومة وحدها ، ولكنه يكشف فى الوقت نفسه عن المعوقات والتناقضات ومظاهر التخلف النفسى التى قد تعوق نهضتنا ، أو تحدث الانقسام الشنيع بين الدور السياسى والاقتصادى المتقدم الذى نهدف إليه وبين واقعنا النفسى المتخلف .

وإلى جانب الكشف الصادق عن واقع مجتمعنا العربى فإن أدبنا لابد أن يتعمق الإحساس بمشاكلنا التى تبدو خاصة بنا ، لأن تعمق مثل هذه المشاكل يربطها بجذورها الإنسانية العميقة ، ويدفع بأدبنا إلى ركب الآداب العالمية .

والطريق أمام أدبنا لتحقيق هذه الغايات ليس سهلا ميسورا . فإذا كانت المرحلة التى نمر بها تفرض على أدبنا هذه الغايات ، فإنها فى الوقت

نفسه لا تجعل تحقيقها أمراً سهلا ، وذلك لأن المعركة التي تتركز عليها الأضواء بشدة هي المعركة السياسية والاقتصادية . فنحن نحشد لهاتين المعركتين كل جهودنا وقوانا ، ومن هنا تنبع أزمة الأديب ، إن الأديب المخلص لا يستطيع أن يكون معلقا سياسيا ولا خطيبا ، وذلك لأنه لا يستطيع تجريد الحدث السياسي والحديث عنه حديثا منفصلا ، لأنه لا يتحدث عن مشكلة معينة ولكنه يتحدث عن بشر ، عن شخصيات حية ، لا ينفصل إحساسها بمشكلات حياتها الأخرى عن إحساسها بالمشكلة السياسية . وهذه المشكلات تتعانق وتختلط لتكون خليطا متشابكا تختلط فيه فرحتها بالحدث السياسي الخطير برغباتها الأخرى البسيطة في أكلة طيبة أو في الذهاب إلى مصيف أو دخول الإبن إلى الجامعة ، هذه المظاهر التي قد تبدو تافهة إذا تحدث عنها الأديب في معرض حديثه عن الثورة العراقية أو الأسطول السادس أو القنبلة الذرية . ويبدو حتى للأديب المخلص أن بعده عن الأحداث يكون شاسعا ، عندما يتحدث عن رغبة إنسان في أن يحب ، وعن الأماني البسيطة للأفراد العاديين والعالم مشغول بإيزنهاور ودالاس ، والحرب وحافة الحرب .

(٢)

ويختلف موقف الأدباء في معالجتهم لهذه الأزمة فمنهم من يدعو إلى الارتباط المباشر بهذه المشاكل السياسية والاقتصادية بحيث يكون من الواجب على الأديب أن يتحدث في كل عمل أدبي من أعماله عن مشكلة من المشاكل السياسية والاقتصادية حديثا مباشرا ، ويحشد الجهود لحلها ويركز أضواءه ، عليها .

وخطورة هذا الاتجاه أنه يعيدنا من جديد إلى عصر المناسبات الذي حسبنا أننا تخلصنا منه بعد عصر شوقي وحافظ ، ولا تفترق مناسبات عصرنا عن مناسبات عصر شوقي وحافظ إلا في أن مناسبات شوقي وحافظ كانت مناسبات أفراد ، أما مناسبات اليوم فهي مناسبات جماعية . فنحن نشاهد الشعراء مثلا يصمتون ويصمتون ، ثم يندفعون مثلا للتحدث عن

جميلة أو عن معركة بورسعيد أو عن الجزائر ، وكل هذا الإنتاج يظهر فى أوقات محددة تحددها الجماعة وتحتفل بها .

ولا شك أن مثل هذا الإنتاج لا يخلو من إنتاج جيد ، ولكنه ، فى غالب الأحوال ، لا يخلو من تعجل من ناحية أو سطحية من ناحية أخرى .

وهكذا يتحول كثير من الإنتاج فى ظل هذا الاتجاه إلى نوع من أدب الدعاية ، وخطورة هذا النوع من الأدب أنه يقطع الصلة بين المشكلة وبين جذورها الإنسانية ، ولا يعالجها فى مستواها الواقعى الصادق ، ولكنه يتورط فى عدة اتجاهات تجعل من هذا الأدب أدباً مسطحاً ضعيف القيمة ، بعيداً عن أن يكون يوماً ما أدباً إنسانياً يؤدى دوره لمجتمعه أو للإنسانية عموماً .

فهذا الأدب يتعرض فى تصويره للمشاكل للتفاؤل الأبله ، فهو يصور بطولاتنا بصورة مبالغ فيها ، ويتجاوز عن كل ما من شأنه أن يقلل أو يضعف من تأثير هذه البطولة . وهو فى سبيل ذلك لا ينظر إلى الواقع التاريخى ولا إلى الإمكانيات الحقيقية لشعبه فى فترات تطوره المختلفة ، ويصور هذا الأدب العرب أبطالا فى كل فترات تاريخهم لم يتغيروا منذ بداية نهضتهم حتى الآن . فالقومية العربية هى القومية العربية منذ سنة ١٩١٤ إلى سنة ١٩٥٨ . ونتساءل لماذا فشلت القومية العربية فى تحقيق أهدافها فى القديم ، وماهى التجارب التى استفادتها من فشلها فذلك مالا يهم الأديب بتصويره ، لأن تصوير الفشل لا يدخل ضمن أهدافه . وأذكر أننى قرأت أيام العدوان (١) ، فى إحدى الصحف ، قصة تصور بطولة فلاح مصرى صعد إلى أعلى نخلة ببندقيته التى تهز مطلقها هزاً إذا كان على الأرض الثابتة فكيف به إذا كان فى أعلى نخلة تهتز لأقل لمسة من لمسات الريح . ومع ذلك استطاع هذا الفلاح أن يصد فرقة من الجنود البريطانيين ويفتك بعدد كبير من أفرادها ، وأذكر أننى ساءلت نفسى فى ذلك اليوم ، إذا كان

(١) العدوان الثلاثى ، ١٩٥٦ م .

المصريون على هذا القدر من البطولة الأسطورية اللامعقولة" ، فكيف تمكن الإنجليز من البقاء فى مصر يوماً واحداً ؟ !

وكما يلجأ هذا الأدب إلى التفاؤل الأبله فى تصوير بطولاتنا ، فإنه يلجأ أيضاً إلى التشاؤم الساذج فى تصوير أعدائنا ، بحيث تخرج المشكلة من دور التعامل مع أناس ، مهما بلغوا من السوء فهم بشر ، إلى دور التعامل مع وحوش ومردة وشياطين . وبذلك نخرج من المشكلة كلها ونحن لم نفهم لا أنفسنا ولا أعداءنا ، ونكون معرضين لخطر التحول إلى أفراد ميكانيكيين لا نفهم مشاكلنا ، نندفع إلى المعارك بلاوعى ونعود منها بلا مكاسب .

والإنسان لا يملك نفسه من التساؤل أى الطريقين أفضل لخدمة الإنسان العربى المعاصر ، طريق كالطريق الذى اختطه نجيب محفوظ فى تصويره لشخصية كمال عبد الجواد ، بكل ما فى هذه الشخصية من ضعف وقوة وما رسبه المجتمع الفاسد فى نفسه من ضياع وإحساس بفقدان الثقة بكل شئ وما فرضه عليه من سلبية . أم طريق آخر يصور فيه الكتاب أبطالا نموذجيين خالين من الضعف والتناقض ؟ .

إن تجربتى كقارىء جعلتنى ارتبط بكمال عبد الجواد وأفزع من مصيره وذلك لأنى أجد فى نفسى بعض التشابه مع هذه الشخصية ، ولكننى مع ذلك أقاوم بكل شدة لكى لا أكون مثله ، وكلما أحسست بكمال عبدالجواد يتحرك فى داخلى فزعت فزعاً شديداً لأنى لا أريد أن أكونه . فكمال عبد الجواد قريب إلى نفوسنا لأنه ليس غريباً عنا تماماً ، ويتلخص دوره فى حياتنا فى أنه يشير لنـا لا إلى الطريق الذى ينبغى أن نسلكه ، وإنما إلى الطريق الذى لا ينبغى لنا أن نسير فيه . أما الشخصيات التى تصور بطولات متكاملة فالإنسان يمر عليها مرور العابر ، قد يعجب بها ، لكنه لا يتأثر بها لأنه يدرك أنها من عالم غير عالمه .

وهذا الاتجاه أيضاً يؤدى بالأدباء إلى التكرار ، لأنه مادام يهدف إلى تصوير البطولة ، ومادام لا يعالج المشكلة فى مستواها الإنسانى الخصب الذى يعطى للمشكلة أكثر من ضوء ولون ، فإن مستوى حديث الأدباء عن المشكلة يتقارب بحيث يلجأ الأدباء وأكثر ما يظهر ذلك فى الشعر ، إما إلى الرمز الذى يضفى على القصيدة جواً غريباً ، وإما إلى تكرار الصور وتوليدها .

ومثل هذا الاتجاه لأنه يبدو أقرب الاتجاهات إلى التفاعل مع واقع الحياة ، فإنه يستخدم سطوته هذه فى إرهاب الأدباء ، وتقسيمهم إلى أدباء رجعيين وأدباء تقدميين ، أدباء طليعة وأدباء مؤخرة ، كما أنه يحرم مناطق نفسية معينة يمنع الأديب من الاقتراب منها ، ويدعو إلى مجالات أخرى من مجالات التعبير ، فالأديب يبدأ ذاتياً وهذه أحط مرحلة للأديب نفسياً وفنياً ، ثم يتحول إلى أديب يتحدث عن مشاكل الإقليم الذى يعيش فيه وهذه مرتبة أكثر تقدماً ، ثم يتقدم فى فنه ونفسيته ليتحدث عن مشاكل القومية العربية بأسرها ، ثم يصل إلى مرحلة التتويج حين يتحدث عن مشاكل الإنسانية كلها . ومن الطبيعى أن كل شاب ناشىء يحاول أن يصل إلى مرحلة التتويج دون أن يكون مهيأ لها نفسياً أو فنياً ، فيتحدث حديثاً مسطحاً سخيفاً عن السلام أو باندونج ، أو عن رغبته فى معانقة كل الشعوب الحرة وأن يذيب نفسه فيها وجداً وهياماً .

أما الأدباء الآخرون الذين يحسون أن البطولة والكفاح وكل المبادىء التى يطن بها العالم ليست لها قيمة مجردة ، وإنما هدفها الأخير فى النهاية هى أن تهيىء لكل فرد من أفراد المجموعة الإنسانية بيتاً صغيراً هادئاً ، هؤلاء الذين ما زالت لديهم الجرأة ليتحدثوا عن الأمانى البسيطة للإنسان فى أن يعيش ويحب ، هؤلاء يسيرون وكأنهم يحملون عارهم على رؤوسهم وقد ينتهى بهم الأمر إما إلى أن ينضموا مرغمين إلى الاتجاه الأول ، حيث أدب الدعاية والخطابة . وإما أن يتحولوا ليصيروا نقاد أدب ،

أو أن ينتقلوا ليصيروا معلقين سياسيين ، حيث يستقر بهم الحال ويصبحون في راحة من الأدب ومشاكله .

(٣)

وخطورة هذا الأدب الذى يتجه للدعاية والإصرار عليها إصراراً تاماً والبعد عن الواقع الإنسانى الحقيقى ، أن القارىء لا يتحمله كثيراً وتنقطع صلته به . ومن هنا يفسح هذا الأدب السبيل إلى اتجاه جديد شديد الخطورة يتجه إلى أمانى الناس وأحلامهم المكبوتة فيتحدث هم عن الجنس وملذاته وعن عوالم المغامرات والمصادفات والحب الذى لا منطق له ولا واقع ، وخطورة هذا الأدب أنه أكثر رواجاً لأنه أشبه بالمخدرات ، ولأنه أكثر إتصالا بالمناطق التى يفرض الإنسان على نفسه قمعها ، وهذا الأدب يساعد بشدة على تمييع مشكلاتنا ، وعلى تلوينها بأضواء لا تمس واقعها بصورة من الصور . كما أن خطورته تتركز كما قدمنا فى كونه أكثر رواجاً ولذلك كان أكثر تأثيراً .

وأدب الدعاية المباشرة كأدب الأحلام الجنسية والمغامرات ، لايدلان على صحة نفسية ، ويتركان الإنسان أمام عدة مظاهر متناقضة لايمكن تفسيرها ، إلا إذا أدرك أن كلا هذين الأدبين تزييف لواقعنا . إن كلا منهما لايعالج المشكلة من جذورها وإنما يساعد على تزييفها وتمييعها ، ويتفنن الإثنان فى محاولتهما تملق الجماعة وإن كان الأدب الأول يتملق قيمها المشروعة والثانى يتملق قيمها اللامشروعة الحبيسة .

أما الاتجاه الثالث والأصيل ، فهو الاتجاه الذى يعتبر نجيب محفوظ رائداً له بحق ، وهناك مجموعة من الشباب يتابعونه فى نفس الطريق على اختلاف بينهم فى الأصالة والمثابرة ، والقدرة على بذل الجهد ومتابعة الطريق .

وطريق هذه المجموعة من الأدباء وعر شاق ، لأنه يبتعد عن الأضواء المبهرجة ، وعن التملق الزائف ، ويحتاج لجهد أصيل وصبر لكى تعترف

به الجماعة ، ولكنه من غير شك هو الأدب الذى يقدر له البقاء بعد أن تخف حدة التحمس اللاواعى .

(٦)

هذا الأدب الذى يهدف إلى تصوير نفسياتنا وواقعنا ، دون أن يفرض علينا بطولات زائفة ودون أن يدمر إنسانيتنا ، ويحولنا إلى شخصيات مجوفة مسطحة ، هو الكفيل بأن يكشف بصدق عن واقع المجتمع العربى وقدراته الحقيقية ، وهو الذى يطلعنا فى نفس الوقت على العقبات الحقيقية التى تعوق قدراتنا وإمكانياتنا عن أن تمارس دورها وتحقق وجودها .

هذا الأدب لا يضع رأسه فى الرمال ويدعى أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان ، ولكنه يبدأ من منطقة الواقع الحقيقية بكل ما فيها من قوة وضعف ، ليكون نقطة الانطلاق إلى عالم أفضل .

إن أديباً مثل جوركى لم يكتب كتابه الأم الذى يصور فيه الكفاح العمالى ، إلا بعد أن صور لنا فى (أسرة أرتمانوف) وفى (توماس غوردييف) فلسفة الرأسمالية التجارية والصناعية ، بكل مافيها من انغلاق ومن رغبة فى السيطرة. وكان تصويره لهذه الفلسفة صادقاً غير متعسف. وهو فى تصويره لهذه الطبقات لم يهل عليها بالشتائم ؛ ولم يصور أصحابها بأنهم وحوش وسفلة ، بل عرض فلسفتهم عرضاً صادقاً ، ولكنه يشعرنا ، فى الوقت نفسه ، بأن مثل هذه الفلسفات منغلقة على نفسها . قد وضعت لصالح طبقة معينة مما يشعر الإنسان بالاختناق الذى يمكن أن يتعرض له المجتمع فى ظلها . ولم يقتصر جوركى على ذلك ولكنه صور الطاقات المهدرة فى المجتمع الروسى التى لا تستطيع أن تجد طريقها فى ظل الأوضاع الظالمة ، وبعد أن مهد الطريق وأشعرنا بالحاجة إلى تغيير هذه الأوضاع ، صور لنا الزحف العمالى باعتباره وسيلة الخلاص للمجتمع الروسى .

مثل هذا الأدب الواعى الجاد هو الذى نتوق إليه ، وهو أملنا فى تعرف مشاكلنا ، وهو أملنا أيضاً فى المستقبل عندما يعمق وتقوى

جذوره وتشتد لتتجاوز اللون المحلى وحده، وتتصل بالجذور العميقة للإنسان فى كافة بقاع الأرض، ليكون لنا أدبنا الإنسانى الذى يساهم فى تحقيق عالم أفضل للإنسانية جمعاء؟.

ومالم يقو هذا الأدب ويشتد فسنظل حيارى مضيعين، نعيش بعقولنا فى واقع متفائل متقدم ونعيش بنفسياتنا فى الكهوف المظلمة، ومجتمع هذا واقعه لايشعر بالاستقرار، وإنما يدفع إلى الخوف والقلق والتمزق وهو ما نخشاه على نهضتنا التى نثق، بتعاوننا جميعاً، فى أنها كفيلة بإزاحة كل ما يعترض طريقها من عقبات.

٣ ـ الشعر العربى والتجربة الإنسانية

٣ ــ الشعر العربى والتجربة الإنسانية (١)

حياتنا الإنسانية عميقة متسعة الجوانب لأنها خاضعة دائماً للتطور والتغير القائمين على صراع الفرد مع ذاته من ناحية ، ومع مجتمعه من ناحية أخرى.

ولما كانت ميزة الشاعر الخاصة تنبع من دقة إحساسه وتنبهه لهذا الصراع ، فإن هذا يقودنا إلى أن الشاعر لابد له من أن يكشف لنا عن مظاهر هذا الصراع بما فيه من خصوبة وعمق .

وتنبع قيمة الشاعر الحقيقية من عمق اكتشافه وخصوبته ، ولا بد لذلك من وعى حقيقى حر يساعد الشاعر على اكتشاف ذاته وذوات الآخرين من حوله ، وإصرارنا على أن يكون هذا الوعى حقيقياً وحراً يرجع إلى أننا لانريد أن تتسلط على الشاعر فكرة أو قيمة خاصة تطمس جانبا من جوانب الحياة من حوله ، خاصة قبل اكتشاف الشاعر لحقيقته الخاصة ووعيه الصادق بالآخرين .

ونريد أن نقدم مثالا يلقى على سذاجته بعض الضوء على القضية التى نقدمها . فالمرأة التى تعرض جسدها للراغبين من وجهة نظر الدين ونتيجة لقيمه امرأة زانية من حقها أن ترجم ، وينظر إليها رجل الاقتصاد باعتبارها نتيجة للأزمة الاقتصادية الآخذة بخناق المجتمع

(أما نظرة الأديب فيجب أن تكون أوسع وأعمق ، فهو إلى جانب وعيه للحقائق السابقة ، يرى هذه الفتاة كإنسانة من حقها أن تعيش ، وينظر إلى جهدها المضاع وزيف حياتها ، ويعيش مشكلتها قبل أن يصدر حكمه عليها ، وهذه النظرة تحتاج إلى أن تكون كل أبواب نفسه مفتحة ، ولو أن

---

(١) نشر فى مجلة الآداب ، عدد ٢ ، فبراير ١٩٥٦ ، وهو أول مقال جاد نشره الكاتب .

فكرة معينة أو مثالية سيطرت عليه ، لخفيت عليه من الظاهرة جوانب عديدة لابد من خنقها حتى تسلم له قيمه الخاصة .

وإذا حاولنا النظر إلى شعرنا العربي على ضوء هذه الحقيقة ، أدركنا أن الشاعر العربي لم يتح له يوماً أن يتحرر التحرر الذاتي الكامل ، الذي يسمح له بإدراك الجوانب الخفية والعميقة من الحياة ، وهذا يرد إلى أسباب خطيرة ترتبط بماضيه البعيد وحاضره القريب ، وسنحاول رسم بعض الخطوط السريعة لتاريخ هذا الشعر ، كاشفين عن بعض الأسباب التي أعطت الشعر العربي هذه الصورة الخاصة .

يذكر لنا المؤرخون فيما يذكرون عن المجتمع الجاهلي ، أن القبيلة كانت إذا نبغ فيها شاعر من الشعراء دقت طبولها ، وأرسلت مبشريها وأقامت الأعياد والولائم على شرف شاعرها . وأتت القبائل الأخرى لتهنئتها ، لأن الشاعر لسانها المدافع عن إحسابها ، والمتحدث عن مفاخرها والراد كيد أعدائها .

والخبر عظيم الدلالة وشديد الخطورة في الوقت نفسه ، لأنه يدلنا على أن للشاعر وضعاً اجتماعياً معيناً في القبيلة وهو الدفاع عن مثلها الموجودة وتثبيت هذه المثل والترويج لها تجاه الآخرين . وخطورة الفكرة تنبع من أن الشاعر الجاهلي بهذه الوضعية كان منفعلا أكثر منه فاعلا ، وكانت هذه المثل الاجتماعية تقف حائلا بين الفرد وبين اكتشاف ذاته واكتشاف ذاتية الأحياء من حوله ، وتحدث الشاعر عن الأشخاص الذين يمثلون قيما اجتماعية ، قبل أن يتحدث عن الذين يمثلون قيما إنسانية(١) .

---

(١) من المسلم به أن المقال كان يعالج المسار العام للشعر العربي ، وإن كان من الضروري الإشارة إلى شعراء خرجوا عن الخط العام وعوملوا من المجتمع كخوارج ، ومنهم الشعراء الصعاليك في الجاهلية ، وعمر بن أبي ربيعة ومدرسة الغزل الإباحي عموما ، وذو الرمة وأبو نواس ، والمتنبي أحياناً وأبو العلاء ... الخ .

ولم تكن الحياة الجاهلية بطبيعتها لتساعد أحداً على التحرر من سيطرة الجماعة ، وتلاشت الإرادة الفردية إلى حد كبير حتى ليصور الشاعر نجدة قبيلته بأنه لو هوجم :

إذن لقام لنصرى معشر خشن ... عند الحفيظة إن ذو لوثة لانا
لا يسألون أخاهم حين يندبهم ... فى النائبات على ماقال برهانا
قوم إذا الشر أبدى ناجذيه لهم ... طاروا إليه زرافات ووحدانا

فالإرادة الذاتية أمام وثبة المجموع لا تملك حتى مجرد الاستفهام عن قضية ستضحى فيها بنفسها ومصيرها . وقد استتبع ذلك نتائج على جانب عظيم من الخطورة . فاتجه الشعر فى مجموعه إلى الحديث عن المسلمات الاجتماعية القائمة والأحكام العامة ، ولم تكن هذه الأحكام لتخضع لتأمل ذاتى نقدى من الشاعر . واختفت لذلك التجربة الإنسانية الكاملة من الشعر العربى ، فما دام الشاعر لا يرجع إلى ذاته فى الانفعال أمام الحادثة فلن تلون حادثة ما بلون ذاتى خاص ولن تكون لهذه الحادثة قيمة فى ذاتها إلا من حيث استخلاص النتيجة العامة منها . فصفيت التجارب على العموم ، وأعطانا الشاعر دائماً خلاصة تجربته قبل أن يقدم لنا التجربة ذاتها ، ونتيجة لاتجاه الشاعر إلى الحديث عن الأحكام العامة بدلا من التجربة ، نشأ لدينا ما يسمى بوحدة البيت ، لأنه من المستحسن فى الأحكام أن تأخذ صورة مختصرة مستقلة عما بعدها . ولعل اعتماد شعرنا على هذه الأحكام والمسلمات العامة هو ما جعل الشعر العربى ينفرد بباب خاص هو باب الحكم . وأصبح البيت من الشعر يلقى فى المجالس العامة باعتباره فيصلا فى الحكم ، ولم تكن القضية لتخضع للنقاش بعد أن يلقى البيت من الشعر فى تأييدها .

وانحرف عمل الشاعر العربى عن هدفه ، وأصبح أشبه بعمل الواعظ أو الخطيب منه بعمل الشاعر الذى يحس الحياة ويعبر عنها . ونتيجة لذلك لم تأخذ الأغراض الوجدانية مكانها الحقيقى فى الشعر العربى ، أى أنها لم تنفرد بقصائد قائمة بذاتها ، وإنما لجأ الشاعر إليها كوسيلة تمهيدية للدخول على غرضه

ينفس فيها قليلا عن ذاته . وكثيرا ما كان بعض الشعراء المخلصين
يسترسلون مع نفوسهم ، فلا يكاد الغرض الأساسى من القصيدة يحظى
إلا بأبيات قليلة . فى حين تمضى أغلب القصيدة فى هذه المقدمات التمهيدية ..
(أنظر معلقة طرفة بن العبد وما ذهب إليه من تغزل ووصف لناقته
وصحرائه ، مضمناً وصفه كثيراً من الإحساس الإنسانى الصادق نحو
صحرائه وحيوانه) :

ونتيجة أخرى لعدم التحرر الوجدانى للشاعر أن اتجه فى أغلب شعره
لا إلى الاستبطان الذاتى لنفسه وللناس ، وإنما اتجه فى الغالب لوصف
مظهرهم الخارجى .. وكثر فى الشعر العربى وصف مظاهر الطبيعة الخارجية
كأنها أمور قائمة بذاتها غير مرتبطة بالإنسان ، وشاع الوصف الحسى للمرأة
ونظر إليها من خارجها ، لا باعتبارها موقفاً نفسياً للرجل ، وتحدث الشاعر
كثيراً عن مفاتنها الجسدية مبالغاً فى تضخيم مواطن الإثارة الجنسية فيها .

فالشاعر العربى الجاهلى اتجه إلى المسلمات الخلقية العامة فى بيئته والمظاهر
الخارجية للأشياء ، كنتيجة لعدم تحرره النفسى . وبدلا من أن يقدم لنا
تجربته الذاتية الخاصة كان يعطينا خلاصة هـذه التجربة أو الجانب
الذى يخدم مثل القبيلة منها ، وكان عليه أن يخنق الجوانب الأخرى
فى تجربته .

ولعل الأمر لم يكن بهذا الوضوح التام فى الجاهلية ، فمما لا شك
فيه أن بعض الشعراء مثل امرىء القيس حاول إعطاءنا وصفاً لبعض
تجاربه ، ولكن هذا الوصف كان سطحياً منصبا على المظهر الخارجى
للتجربة وما يرتبط به من أقوال وأفعال .

فلما جاء الإسلام أدخل إلى الحياة العربية مثلا وقيماً جديدة . ولئن
كان الدين قد حاول من ناحية تحرير الذات ودفعها إلى التفكير والتأمل ،
فإنه من ناحية أخرى جعل هـذا التحرر محدوداً ضمن النظام العقائدى

الجديد . بل إن موقفه من الشعر ساعد على استمرار خضوعه للعقيدة وللمسلمات المفروضة ، وإن كانت هذه المسلمات قد تغيرت نتيجة للعقيدة الجديدة .

ويحدثنا التاريخ أن النبي (ص) لم يسمح إلا بذلك الشعر الذى كان ينافح عن الدين ، ويقاوم المشركين والذى كان يمثله حسان بن ثابت ومدرسته .

ويحدثنا التاريخ بأن كثيراً من الشعراء توقفوا عن قول الشعر نتيجة لعدم قدرتهم على التلاؤم مع المثل الجديدة التى يفرضها الدين الجديد .

وحاول بعضهم من أمثال الحطيئة أن يستمر فى قول الشعر مؤكداً لمثل الجاهلية ، فسجنه عمر ولم يطلق سراحه إلا بعد أن حمله الشاعر مسؤولية أولاده الصغار الضعاف الذين يموتون من الحاجة والعوز .

(٢)

وأتى العصر الأموى وثارت النزعات القبلية من جديد ، وإن اصطبغت هذه المرة بألوان جديدة حزبية ودموية ، واشتدت الحاجة إلى الشعراء الخطباء لتأييد النزعات الجديدة . ويلاحظ أن الشاعر الجديد بدأ يحس قيداً جديدا إلى جانب موقفه كمدافع عن القيم والمثل العليا لحزبه . هذا القيد الجديد هو خضوعه لمثل الشعر القديم وطبيعته الفنية . وذلك لأن هذا الشعر القديم أحيط بهالة من التقديس ، نتيجة لاعتبار هذا الشعر التراث القومى والحضارى البارز للعرب . وباعتبار الشعر مرتبطاً بالقرآن فى لغته ، ومرجعاً للعلماء فى كل ما يتصل بهذه اللغة من قواعد . ولذلك زاد التمسك به ووضع أمام الشعراء كنموذج مثالى للتعبير الفنى . وكثيراً ما ردد العلماء ، وهم نقاد هذا العصر ، أمثال هذه الأقوال . . . (لو تأخر

الزمن قليلا بهذا الشاعر لكان أشعر الناس) كان مجرد التأخر فى الزمن أصبح
فضيلة كبيرة فى ذاته . فمن ناحية المضمون

وبذلك اشتدت الحلقات التى تضغط على شعرائنا . ولمسلمات تستمد قوتها
خضع الشاعر للمسلمات الاجتماعية القائمة فى مجتمعه ، وصياغتها خضع الشاعر للمثل
من القديم . ومن ناحية صورة القصيدة وصياغتها خضع الشاعر للمثل بحدث رد فعل للإتجاه
القديمة . ولا شك أنه فى كل عصر من العصور يحدث رد فعل للإتجاه
السائد لكنه كان دائماً فى نطاق ضيق لا يفسد قضيتنا العـامة التى
نتحدث عنها :

وقد اشتدت سطوة هذه القيود فى العصر العباسى ، وظهرت قسوتها
الشديدة بوضوح نتيجة لأن المجتمع وكثيراً من الشعراء وصلوا إلى درجة
عالية من التحرر العقلى ، فى حين أن القيود التى تربطهم كانت على درجة
كبيرة من الشدة . وذلك لأن نظام الحكم أصبح استبدادياً مطلقاً لا يسمح
إلا بالصوت الذى يؤيده . ولما كان الشاعر مرتبطاً ارتباطاً معاشياً بالخليفة :
والخليفة يريد أن يبدو أمام شعبه كتمة عليا للمثل الاجتماعية والدينية . ؟
كان على الشاعر أن يخضع خضوعاً تاماً لهذه الإرادة السامية ، وذلك رغم
تحرره العقلى وإدراكه الحقيقى لحياة مولاه الخاصة بحكم شدة ارتباطه به .

ومن الجانب الآخر اشتد التمسك بالقديم على اعتباره ممثلا لقومية
العرب ، ومظهراً لتفوقهم . هـذا التفوق الذى أصبح موضع شك
بظهور الشعوبية .

ومن الحق أن نقرر أن رد الفعل الذى حدث نتيجة يقظة القومية الفارسية ،
والذى ظهر أثره فى تكوّن الدولة العباسية ، واتسم فى كثير من مظاهره
بالتمرد الشديد على المسلمات القديمة ، وأحدث أثره فى الحياة الدينية مثلا
بظهور حركة المعتزلة التى تخضع الدين للعقل . قد أحدث بعض الهزات
فى الشعر .

فمن ناحية قام أبو نواس وعصبته من المجان بمحاولة لتغيير المضمون الشعرى، وتحويل الشعراء إلى التعبير عن حياتهم الخاصة . وقام أبو نواس يسخر بمرارة من قيود الشعر القديمة ، ويتهكم بمن لا زالوا يقفون على الإطلال يبكون ويستبكون . كما حاول من ناحية أخرى تغيير القاموس اللفظى القديم والتعبير بلغة العصر . ولكن ذلك أغضب الشعور الدينى والقومى ، واضطهد الشاعر بقسوة ، ولم يكن الخليفة الذى يستمد مركزه من مجد العرب ودينهم ليرضى عن هذا الإتجاه ، لذلك لا ندهش عندما نجد أبا نواس حين يتقدم لمدح الخليفة يتبع نظام القصيدة العربية الذى ثار بنفسه عليه ، ويبالغ فى التمسك بالقاموس العربى القديم .

وعلى كل ، فما لبثت هذه الثورة الفارسية أن هدأت ودخل على الدولة عنصر تركى جديد ساعد على طبع الدولة بطابع الجمود . فاضطهد الفلاسفة والمعتزلة وانزووا فى البيئات البعيدة عن حاضرة الدولة ، وأحكمت حلقات القيد التى تشد معاصم الشعراء كل الإحكام ، بل بلغ الأمر بالنقاد أن حددوا المضمون الشعرى فى حدود واضحة للشعراء لا ينبغى أن يتعدوها ويخرجوا عليها . ويحدثنا قدامة نفسه عن هذا الأمر فى صراحة فيقول : إذا أردت أن تمدح فعليك بالصفات الأربع الآتية فاجعلها أساساً لمدحك وهى : العفة والشجاعة والعدل والكرم ، وإذا أردت الهجاء فاهج بضدها ، وإذا أردت الرثاء فما عليك إلا أن ترص هذه الصفات وتضع أمامها كان . فإذا أردت الغزل فأكثر فيه من التفجع والهيام والبكاء وادعاء الرقة والصبابة . وبهذا ينتهى الشعر ، وكفى الله المؤمنين القتال .

وبمرور الزمن لم يكتف النقاد بتحديد المضمون الشعرى بل حددوا الأساليب ذاتها ، ويحدثنا ابن خلدون عن أساليب الرثاء فيحددها كالآتى : أن يكون ذلك باستدعاء البكاء كقوله : —

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

أو بتسجيل المصيبة على الأكوان لفقده كقوله :

مضى الردى بطويل الرمح والباع
منابت العشب لاحام ولا راع

أو بالإنكار على من لم يتفجع له من الجمادات كقول الخارجية : —

كأنك لم تجزع على ابن طريف
أيا شجر الخابور مالك مورقاً

أو بتهنئة فريقه بالراحة من ثقل وطأته كقوله :

أودى الردى بفريقك المغوار
القى الرماح ربيعة بن نزار

وقد أحدثت هذه القيود الجديدة آثارها فى الشعر ، فأصبح مجال الشاعر محدوداً فى هذه المسلمات المفروضة ، ولم يبق له إلا أن يبالغ فى هذه الصفات . وشاع لدى النقاد القدامى قولهم إن أعذب الشعر أكذبه . ولم يعد هناك مجال للتجربة الذاتية ، وأصبح الشعر مجموعة من الأحكام العامة ، تقرر نتيجة التجربة أو خلاصتها من غير أن تصف لك التجربة نفسها . فالشاعر يحدثك فى مجال الرثاء مثلا بأنه بكى دما بدل الدموع ، دون أن يحدثك على الإطلاق بمبرر واحد لهذا الزعم . وتجد من يصور فى مجال المدح بأنه شجاع لدرجة أنه لا يهتز له جفن فى أقسى المعارك ، ثم لا يقدم لك الشاعر حادثة واحدة بين يدى ادعائه .

واختفت نتيجة لذلك مظاهر الصراع التى تميز فضيلة البشر . فالشجاعة شجاعة خالصة والجبن جبن خالص . فسيف الدولة ممدوح المتنبى لا تهتز فى رأسه شعرة ، ولا يتسرب إلى نفسه شعور ضئيل بالقلق ، وهو فى أشد المعارك هو لا وأعظمها ترجحا بين النصر والهزيمة .

وقلت إلى حد كبير هذه النغمات الصادقة والمحدودة فى نفس الوقت ، التى نجدها عند الشعراء القدامى من أمثال قطرى بن الفجاءة حينما يقول مثلا ، فى مواجهة أعدائه مخاطباً نفسه : —

أقول لها وقد طارت شعاعاً   من الأبطال ويحك لاتراعى
لأنك لو سـألت بقاء يوم   على الأجل الذى لك لم تطاعى
فصبرا فى مجال الموت صبرا   فمـا نيل الخلود بمستطاع

وقد رفض النقاد كل مظاهر التردد والصراع فى النفس البشرية ، وحاربوا ذلك بشدة فيما أسموه باب التناقض ، حتى رفضوا نتيجة لذلك كثيرا من أصدق النغمات فى الشعر العربى ، وحسبك دليلا على ذلك أنهم وقفوا موقفاً شديد القسوة من أبيات فى الغزل ، يمكن أن نعدها الآن متناهية فى الصدق وتتمثل هذه الأبيات فى قول الشاعر :

من حبها أتمنى لو يطالعنى   من نحو منزلها ناع فينعاها
كيما أقول فراق لا لقاء به   وتزمع النفس أمرا ثم تسلاها
ولوتموت لراعتنى وقلت ألا   يا بؤس للموت ليت الموت أبقاها

فتهكموا كثيرا على موقف الشاعر الصادق فى تردده بين عذابه فى حبه وحرصه مع ذلك على هذا الحب ، فقال قائلهم متهكما (كيف يمكن للشاعر أن يحب محبوبته ثم يتمنى موتها وكيف يناقض الشاعر نفسه فيتمنى موتها ثم يتمنى حياتها فى نفس الوقت .)

وكان من الطبيعى أن يلجأ الشاعر نتيجة لذلك إلى المواقف المفتعلة الغريبة حتى لنجد الطبيعة بأسرها تتهدم بعضها فوق بعض لموت أى صعلوك يرثيه الشاعر العربى ، وإنها لتأخذ زخرفها إذا انتصر ممدوحه فى معركة تافهة لامكان لها فى التاريخ ، وكأن الشاعر العربى كان يضغط على زر خاص تتحرك به مظاهر الطبيعة بأسرها كلما أراد أن يكتب عن حادثة تافهة ليرضى ممدوحين تافهين .

أما وقد ضاق الخناق أمام الشاعر العربى فى مضمون قصيدته إلى هذه

الدرجة ، فقد اتجه لإظهار مهارته فى الصياغة . ولذلك اعتبر الشعر صناعة من الصناعات ، وقد شمل هذا العبث فى الصياغة الصورة واللفظ . أما الصورة فلم تعد تعتمد على واقع شعورى وإنما أصبحت تعتمد على الشعوذة، ونظراً لارتباط الشاعر بالصورة القديمة . فلم يكن يستطيع التعبير عن الشجاعة إلا فى نطاق الأسدية ، وارتبط الكرم بصورة البحر وجمال المرأة بصورة البدر . واتجه الشاعر فى عبثه هذا إلى نوع من التصرف ، فلئن كانت المرأة القديمة تشبه بالبدر ، فالبدر هو الذى يشبه المرأة الجديدة . ولئن كان الممدوح فى القديم شجاعاً كالأسد فقد أصبح الأسد يغار من شجاعة الممدوح الجديد .

واعتمدت الصورة على العلاقة المنطقية قبل اعتمادها على الإحساس الشعورى ، فلا بأس أن تكون الوردة مثل الدم مادامت العلاقة اللونية موجودة . ولا بأس بأن تكون دموع المرأة الباكية مثل اللؤلؤ أبيض صافياً ، ولو أساء ذلك لقصيدة الرثاء بأسرها ، والرجل يشبه بسن الرمح مادام كلاهما متناهياً فى النحافة .

ووصل الأمر إلى شعوذه حقيقية عند شاعر كالمهذب بن الزبير الذى يقدم لك ممدوحه وقد أمسك السيف بالبحر . وتفسير ذلك عند أهل الذكر ، أنه مادام الرجل كريماً فإن يده أصبحت بحراً ، وأصبح نتيجة لذلك يمسك السيف بالبحر .

أما العبث بالألفاظ فقد اتجه إلى هذه الوسيلة التى يسمونها بالمحسنات البديعية. وبين هذين التيارين رقد الشعر العربى رقدته الأخيرة حتى عصر البعث الحديث .

ونعود فنكرر أننا هنا نتحدث عن التيار العام ، ولسنا ننكر أن هذا التيار كان يهتز بعض الشىء نتيجة لضربات بعض الشعراء لأسباب ذاتية

خاصة ، كما نجد عند المتنبى مثلا الذى امتد حقده على مجتمعه إلى محاولة رفض مسلماته ، وكما نجد ذلك أيضاً عند ابن الرومى وأبى العلاء نتيجة غربتهما فى بيئتهما .

وإننا لندرك أن كثيراً من النتائج التى ذكرتها تحتاج إلى مقالات قائمة بذاتها حتى تأخذ حظها من الوضوح ، ولكن عذرنا هنا أننا نتحدث عن تيار عام لا تهمنا فيه الجزئيات الصغيرة ، إلا من حيث كونها تقدم لنا دليلا يؤكد اتجاهنا .

(٣)

ولم يبق لأكمال حلقات سلسلتنا إلا أن نتحدث عن نهضتنا الحديثة وأحب قبل البدء فى هذا الحديث أن أتحدث عن حقيقتين موضوعيتين :

الحقيقة الأولى أن بحثى فى هذه الفترة سينصب على البيئة المصرية لأنى أشد خبرة بها من البيئات العربية ، وثمة حقيقة مطمئنة فى أن اتجاهنا لن يترتب عليه أخطاء كثيرة وذلك لأن الظروف الحضارية التى مرت بها الأقطار العربية تبدو متشابهة من النظرة العامة ، وإن اختلفت فإنه اختلاف فى الدرجة لا فى الإطار العام . والحقيقة الأخرى أن هذه النتائج لا تشمل الشعر العربى فى المهجر ، لأن شعراءه أتيح لهم حظ كبير من التحرر الذاتى ، وذلك لرفضهم مسلمات الحياة العربية ، نظرا لإحساسهم بالاضطهاد فيها وانتقالهم إلى بيئات أخرى يتمتع الأفراد فيها بحظ وافر من التحرر . . ولما كانت صلاتهم بالبيئة الجديدة ليست من القوة بحيث تفرض عليهم مسلمات جديدة ، فقد أخذ شعرهم طابعا جديداً خاصا فى الشعر العربى

ولنبدأ حديثنا عن شعرنا الحديث . لما حدثت نهضتنا الحديثة نتيجة لاصطدامنا بالحضارة الأجنبية التى دخلت إلى الشرق العربى ، أول الأمر ، وهى تحمل مظهرين بغيضين إلى نفوس شعوبه ، هما مظهر التبشير والاستعمار ،

والذى حدث لم يكن طبيعيا أن يقبل العرب إقبالا صادقا على هذه الحضارة ، أنهم اتجهوا بنوع من العنف لبعث حضارتهم القديمة ومحاولة إقامتها على قدميها لتواجه الحضارة الجديدة ، واتخذ هذا الاتجاه صورتين ، صورة بعث الأمجاد القديمة ، والتبشير بالمستقبل :

واشتد تمسكنا نتيجة لرد الفعل بالقديم ومسلماته ... ولم يكن الشاعر بمستطيع أن يتخلص من سلطة هذا الاتجاه العام ، ولم يسمح له المجتمع بأى مظهر من مظاهر التحرر . وتستطيع أن تشعر بمدى التضييق الذى فرض على الشاعر حينما نرى البارودى يعتذر فى مقدمة ديوانه عن بعض أبيات يخشى أن يفهم منها أنه يعترض على القدر . وأخوف ما يخافه أن يظن به ظان الاعتراض على الله ولو من هذا الأفق البعيد .

واشتدت الحاجة إلى من يبشر بالنهضة الجديدة ويدعو إليها ، وأخذ الشعراء على عاتقهم هذا الأمر ، وإن أخذه كل على طريقته الخاصة ، فحافظ لقربه من الشعب كان أشبه بالخطيب ، وأما شوقى فى برجه العاجى فكان أشبه بالواعظ ، وإن حكم شوقى لتجد طريقها إلى كل مكان من قصائده ، وقد إدعى شوقى وضعية الواعظ هذه حتى فى أشد القصائد بعدا عن استدعاء مثل هذه الحقيقة ، وإن شاهدا واحدا لكفيل بإظهار مدى الادعاء فى مظهره هذا ، ويتمثل هذا الشاهد فى قصيدته « رمضان ولى » التى يقول فيها :

رمضان ولى هاتها يا ساقى   مشتاقة تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثره على ألافها   وأقله فى طاعة الخلاق
الله غفار الذنوب جميعها   إن كان ثم من الذنوب بواقى
هات اسقنيها غير ذات عواقب   حتى نراع لصيحة الصفاق
صرفا مسلطة الشعاع كأنها   من وجنتيك تدار و الأحداق
صفراء أو حمراء إن أديمها   كالغيد كل مليحة بمذاق

ولاينسى شوقى فى غمرة هذه الأحاسيس بالخمر والاستهتار ، أن يعود إلى طبيعة الواعظ فيه فيقول :

وطنى أسفت عليك فى عيد الملا ... وبكيت من وجد ومن إشفاق
لاعيد لى حتى أراك بامة ... شماء راوية من الأخلاق
ذهب الكرام الجامعون لأمرهم ... وبقيت فى وطن بغير خلاق

ولست أدرى كيف يأسى شوقى على الأخلاق فى موطن هو أبعد ما يكون عن تمثيلها فيه ، وإنما هو ضغط الحاجة الاجتماعية الملحة التى لاتتيح للشاعر أن يتنفس إلا فى حدودها .

ولسنا فى حاجة إلى التحدث عن خصائص هذه المدرسة من الناحية الفنية ، فهى لاتخرج فى كثير عن الاتجاه العام للعصر العباسى ، مع بعض المبالغة والتقصير هنا أوهناك . ، هذا إذا غيرنا مثل العصر العباسى الاجتماعية والسياسية بمثل عصرنا الجديد .

ولكن حركة رد الفعل هذه لم تستمر طويلا فما لبث العرب أن أحسوا بأن الحضارة العربية وحدها لن تكفيهم ، فاقبلوا على مدنية الغرب ، ولكن هذا الإقبال اقترن بالحذر والخشية ، وبدأوا أول الأمر باقتباس مظاهر الحضارة المادية لأن الفائدة التى تعود من هذه المظاهر لايمكن أن يختلف فيها أثنان .

وتبع هذا الاقتباس لمظاهر الحياة المادية التحرر العقلى للشعوب العربية ، فالأمور العقلية خاضعة للمنطق ، ومنطق الفكر الصارم الذى يقدم الحجة الواضحة تجاه الأخرى يجعل التحرر العقلى خطوة تالية لاقتباس مظاهر الحياة المادية ، ويجعله سابقا أيضاً للتحرر النفسى الذى يرتبط بالحياة العاطفية حيث الغموض والاضطراب والتناقض ، وحيث تشدنا العقائد الموروثة الضاربة فى الأعماق إلى نفسها فى شدة وقسوة ، ولعل هذا التحرر النفسى

الكامل هو الذى ينقص الفرد العربى حتى الآن ، والذى يعد الخطوة الأخيرة فى سبيل اكتمال ذاتيته ومواجهته لمشاكله بصورة أشد شجاعة وأقل اضطرابا .

ويمثل مرحلة التحرر العقلى فى شعرنا عباس محمود العقاد .. فقد دعا هذا الشاعر فى وعى إلى التحرر من القيود القديمة فى شعرنا العربى . ولما كان مجتمعنا لا يملك غير نماذجه القديمة مثلا يقيس عليها ، فقد أصبح صاحب الدعوى مسئولا عن تقديم نماذج جديدة توضع فى مواجهة النماذج القديمة ، لكى يظهر الفارق بين المذهبين كبرهان للتدليل على سلامة الاتجاه الجديد الذى يدعو إليه :

ولكن فرض العقاد لهذا المذهب الجديد على نفسه ، وتأخر تحرر النفسية العربية عن تحررها العقلى جعل العقاد يخضع شعره للمنطق العقلى فخلا شعره بذلك من التجربة الكاملة . وحتى ديوان « عابر سبيل » الذى كان محاولة لنقل الشعر إلى مواضيع الحياة العادية ، لا نجد فيه تجارب حقيقية وإنما نجد هياكل منطقية لتجارب ، يقدم لك العقاد فى أولها نتيجتها أو خلاصتها أو يقدم لها بمقدمة نثرية طويلة قبل أن يحدثك عنها ، ثم يرسم لك بعد ذلك إطارا منطقيا يخنق فيه التجربة ، وإن قصيدته « بيت يتكلم » لأصدق مثال على ذلك .

واضطر العقاد نتيجة لضغط الظروف الاجتماعية أيضاً أن يتحدث كثيرا عن شعر المناسبات الذى لم يخرج كثيرا فى جوهره عن الشعر القديم ، إلا فى أن شخصياته صارت أكثر تخصصا وتحددا من شخصيات سابقيه ، التى كانت خاضعة للتعميم المطلق ، والذى يدلنا على مقدار التعميم فيها قصيدة للبارودى فى رثاء أحد أصدقائه ، يعلق شارح الديوان عليها بأن البارودى جعلها أول الأمر فى رثاء أحد أصدقائه ثم حولها فى النهاية إلى رثاء صديق جديد .

وكان من تأثير هذه النزعة المنطقية فى شعر العقاد أن قصائده أشبه فى أساليبها بالنثر منها بالشعر ، وثمة ملحوظة جديرة بالاهتمام فى شعر العقاد وهى خلوه إلى حد كبير من الصورة التى تعتبر دعامة للأسلوب الشعرى ، والتى يعمد كثير من النقاد إلى التفريق بين الشعر والنثر عن طريقها .

ونتيجة لهذا التحرر العقلى نفسه بدأ الشاعر يتأمل حياته الذاتية وحياة من حوله ، ولكن هذا التأمل بدأ غامضا قلقا . وتتمثل مرحلة هذا الغموض لدينا فى شعر المهندس على محمود طه وإبراهيم ناجى الطبيب ، فأنت تجد شعرهما مكونا من النبضات الذاتية المنفصلة التى لاتكون كلا متكاملا ، بحيث لو فصلت هذه النبضات الذاتية بعضها عن بعض لخيل إليك أنها صادقة إلى حد كبير .

فإذا تأملتها فى القصيدة أصابتك الحيرة لعدم استطاعتك الربط بينها ، واستخراج موقف متكامل منها ، ويكفينى للاستشهاد على ذلك قصيدة للدكتور ناجى بعنوان « الأطلال » يقول فى مقدمتها النثرية « كانا حبيبين ثم انتهت هى بأن صارت أطلال جسد وانتهى هو بأن صار أطلال روح » ويقدم لك الشاعر فى أول قصيدته بعض الصور الرائعة لحبه وعلاقته بصديقته فيقول .

لست أنساك وقد أغريتنى) بفم عذب المناداة رقيق
ويد تمتد نحوى كيد من خلال الموج مدت لغريق
آه ياقبلة أحلامى إذا شكت الأقدام أشواك الطريق

ثم ينقلب هذا الحب الرائع بقدرة قادر إلى حب يائس مظلم ، ولا يعنى الشاعر على الإطلاق بأن يحدثك عن السبب فى تحطم هذا الحب ، وأى معركة نفسية أوصلت الحبيبين إلى هذه النتيجة . ولاتحاول إتعاب نفسك بتبين صورة الحبيب أو الحبيبة فى القصيدة ، فلن تجد سوى حب غامض

وقلق مبهم ويأس لاتفسير له كل ذلك يتتابع فى غير ترابط ولا وحدة . وقد يعترض معترض بأن محمود طه قد تحدث عن تجارب خاصة فى ميدان المرأة ، وأحب أن اطمئن المعترض بأن مثل هذه المواقف تمثل عموميات قبل أن تمثل تجارب خاصة .

فلئن كنا نعرف عن القبلة مثلا أنها قد تكون ذات دلالات شعورية متعددة ، منها القبلة التى تتحدث بها المرأة عندما تعجز عن الكلام ، ومنها القبلة اللذية التى يدفعك إليها غلظ الشفاه أو بروزها بصورة معينة ، ومنها القبلة التى تجيب بها تحدى المرأة محاولا هزيمتها والتى تجيبك عليها بصفعة ، فلن تجد عند محمود طـه سوى قبلة اللذة الخالصة المصفاة ، ولن تجد محمود طه يقابل امرأة إلا فى مخدع موشى بالحرير ومطرز بالزهور . فشعر محمود طه مثالى بطريقة خاصة ، بمعنى أنه يمثل دائماً لا الحقيقة الواقعة للتجربة وإنما المثل الجمالى أو اللذى الأعلى للشىء الذى يتحدث عنه . ولو تأملت قصيدته « ميلاد شاعر » التى يتحدث فيها عن رسالة الشاعر ، لرأيت هذه الرسالة متمثلة فى أن الشاعر نبى أو ساحر مكلف باكتشاف مظاهر الجمال فى هذا الكون بل وخلقها ، ونقل جنة الله إلى أرضنا . ونتيجة لغموض الانفعالات عنـد هذين الشاعرين اشتد إعتمادهما على الموسيقى التى تلائم جوهما الغامض حتى وصف أحد أساتذتنا الباحثين شعر أحدهما بأنه شعر الضجيج اللفظى .

(٤)

ولم يبق لإكمال الحركات الكبرى لسلستنا إلا أن نصل إلى شعرنا المعاصر لنحدد الاتجاهات العامة جداً التى تتحكم فى مسار هذا الشعر ، وهذه الاتجاهات تتميز باتجاهين عريضين : تيار أولئك الذين أخذوا يقدمون لنا لأول مرة تجربة متكاملة حرة نجد نماذج لها فى شعر شاعر مثل صلاح الدين عبد الصبور ، غير أن هذه التجارب وأن امتاز بعضها باللقطات الواعية ذات الدلالة الشعورية الصادقة والتى نجـد أمثلة لها فى قصيدة مثل

« دنشواى » ، فنجد زهران بشامته وشاله وعمامته وكل سذاجته وفطرته ونظرته المليئة بالحياة وهو يتدلى من حبل المشنقة ، فإنها ما تزال فى حاجة إلى التعمق والوصول بها إلى مسارب نفسية أشد عمقاً وسعة . وقد اتجهت هذه المدرسة فى بعض الأحيان نتيجة لاتجاهات غير واعية إلى الإكثار من التفاصيل التى لا لزوم لها ، حتى أصبح بعض هذه التفاصيل أشبه ما تكون بالمسلمات القديمة ، وإنك لتجد صوراً معينة مبثوثة فى قصائد كثيرة مختلفة من أمثال صورة الحارس الليلى والمزراب وعواء الكلب من بعيد والزير والعنز ، وما شاكل ذلك وما شابهه ، دون حاجة حقيقية لذكرها وإنما اتخذت كأكلشيهات جديدة تدل على أن الشاعر من أصحاب المذهب الجديد ، أو لتدل على واقعية ساذجة غير قائمة على أساس من الانتخاب الشعورى للتفاصيل الموحية .

وبينما كنا نأمل أن يصل الاتجاه الجديد بالشعر العربى إلى مرحلة التحرر الكامل والتعبير الحر عن الواقع الإنسانى ممثلا فى تجربة حقيقية : أصبح هذا الاتجاه نفسه عرضة للانطواء فى التيار الجديد الذى أخذ يفرض على الشعر الجديد قبل أن يكتمل تحرره مفاهيم الاشتراكية والكفاح : ونتيجة لأن أغلب شعراء الشباب قد فرض عليهم هذا المفهوم الجديد قبل أن يتم وعيهم بذواتهم وذوات من حولهم ، فقد أصبحت هذه المفاهيم أشبه بمسلمات جديدة تخنق الشعر الجديد .

وسيطرت المثالية من جديد على الصفات الإنسانية ، وأصبحنا نجد الشر المطلق فى جانب الإقطاعى ، الذى لا يخطئك أن تراه فى أغلب الشعر الجديد منتصباً ومسدسه فى يده يفرى بسوطه ظهور جماعة من الفلاحين البؤساء الأطهار ، الذين سينهضون بفعل قوة جديدة لا أدرى من أين ستأتيهم ، ليحطموا هذا الإقطاعى ويدوسوه بأقدامهم .

وبذلك بعدت المشكلة عن واقعها الإنسانى . هذا الواقع الذى نجده

مثلا عند جوركى أديب الاشتراكية الأول ، الذى نجد أبطاله يعيشون فى واقع إنسانى حقيقى لا فى مثاليـــة مجردة ، ونجد الصراع بين الخير والشر فى نفوس أبطاله سواء منهم الإقطاعيون أو أبطال الكفاح . ولم يسىء ذلك بحال إلى تبشيره بفجره الجديد. وإنك لتجد مثلا لذلك بطلة قصة« الأم» ، والدة بافل ، التى ما كانت تفهم هذه القضية الاشتراكية إلا باعتبار أن ابنها بطل القضية ، فلم تكن تضحيتها نابعة من فهمها للمفاهيم الاشتراكية وإنما نبعت من إيمانها بولدها وزملائه ، وما كان موقف الأم الساذجة ليكون غير ذلك . ولا يستطيع أحد أن ينكر على الأديب إحساسه بالمشكلات التى يضطرم بها مجتمعه ،ولكننا نريد أن يكون هذا الإحساس عميقاً قوياً ذاتياً غير مفروض من قوة خارجية .

وإنى أريد فى النهاية أن أوجه سؤالا دقيقاً : هل تركزت كل مشكلات الشرق العربى فى قضية حياته الاقتصادية ، وهل انتهى مثلا هذا القلق الجنسى المسيطر على نفوس الشباب ، والذى يضيع أكثر إمكانياتهم ويطبع حياتهم بطابع ملتومعقد ؟

وهل فرغنا من قضايا المثالية المتكلفة التى نفرضها على ذواتنا ، وهل تمت مواجهتنا لهذه الذات بشجاعة حتى نتخلص من قضايا الأنانية والتعقيد والدروب الملتوية ، ولم يبق فى محيط حياتنا غير قضية واحدة أو قضيتان ؟

لقد اتجه بعض الأدب الملتزم فى النثر مثلا إلى معالجة قضايا القلق الجنسى المسيطر على نفسياتنا ، وظهرت رواية « الحى اللاتينى » كمحاولة فى هذا السبيل ، وكنا نريد أن تعمق هذه الاتجاهات الحرة حتى نستطيع أن نواجه بشجاعة مشاكلنا المختلفة .

نحن لا نهاجم التزام الشاعر لموقف خاص واع من قضايا مجتمعة ، وإنما نحارب هذا الإلتزام إذا كان نتيجة لمسلمة مفروضة تعـوق تقدم الشعر وتطوره ، وما أجدرنا أن نطالب شعراءنا أولا بالتحرر الذاتى الكامل ،

وسيكون إنتاجهم وحده وبدون أن نتكلف تقييدهم بالسلاسل صورة صادقة لمشاكلنا الحقيقية .

وإذا كان سارتر وهو من أقوى الدعاة إلى الإلتزام ، لم يقو حتى الآن على الدعوة للالتزام فى الشعر ، معللا ذلك بأن للشعر قوانينه الخاصة التى تقربه من الموسيقى والرسم وتبعده عن النثر ميدان الالتزام . إذا كان هذا موقف سارتر فى فرنسا التى اكتمل تحرر الشعراء فيها من زمن بعيد ، فما بالنا فى بيئة لم تسعد بهذا التحرر الكامل فى عصر من عصورها ، وساو شعرها دائماً يزحف تحت نير المسلمات المستمدة من ماضيه والمفروضة فى حاضره ، تزيد فى قيوده قيوداً جديدة .

شعر المناسبات

٤ ــ فى أدبنا المعاصر

شعر المناسبات

٤ ــ فى أدبنا المعاصر (١)

(١)

فى مقال سابق تحدثت عن التيارات التى تؤثر فى أدبنا وتنحرف به عن الاتجاه الواقعى وأشرت إلى أن أحد هذه التيارات الرئيسية يتمثل فيما يفرضه الأديب على نفسه من ضرورة التأثر تأثرا مباشراً وسطحيا بالحدث السياسى ، وما ينشأ عن ذلك من عجز الأديب عن أداء رسالته ، التى تتمثل فى الكشف الواعى العميق ، عن حقيقة واقعنا فى الحاضر ، وما نحس من رغبات نرنو إلى تحقيقها فى المستقبل ، ومن هنا يعمد فى أدبه إلى تسطيح مشاكلنا ، ويدفعنا إلى تفاؤل ساذج يبدو غريبا عن واقعنا ومفروضا عليه . وكان اهتمامى فى المقال الأول ينصب على الجانب النظرى للمشكلة ، وسأحاول فى هذه المقالة أن اقوم بالجانب التطبيقى ، وذلك لكى يتضح مانرمى إليه ولنكون منطقيين مع أنفسنا . وسنبدأ فى هذه المقالة بالتطبيق على الشعر . ولما كان من العسير أن نتتبع هذا الشعر فى كل ماتنشره مجلاتنا وصحفنا الأدبية ، وماتصدره المطابع من دواوين فى مصر وفى البلاد العربية ، فسنكتفى هنا بتوضيح جوانب المشكلة كما تتمثل فى ديوانى الشاعرين : كيلانى سند الذى يسميه «قصائد فى القنال » ، وحسن فتح الباب الذى صدر باسم « من وحى بورسعيد » ، وذلك لتحديد مجال العمل من ناحية ، ولخطورة الطاقات الثورية التى فجرتها هاتان الحادثتان فى جوانب واقعنا المختلفة من ناحية أخرى .

والنظرة الأولى لإسمى الديوانين وإلى عناوين قصائدهما ، تدفعنا إلى التساؤل هل يعود شعرنا المعاصر من جديد إلى عصر المناسبات ؟ هل نعود

---

(١) نشر بمجلة الشهر : القاهرة ، ديسمبر ١٩٥٨ .

من جديد إلى العصر الذى كان داود بركات يفخر فيه بشوق لأن شعره بعد سجلا لتاريخ مصر ؟ هل ستذوب ذاتية شعرائنا من جديد ؟ ليتحدثوا عن الأحداث الهامة فى حياتنا حديثاً سطحياً ، غير مدركين للطاقات الشعورية والنفسية العميقة التى تثيرها هذه الأحداث فى نفوسنا .

إن خطورة شعر المناسبات تنبع من أنه قد يتشكل بأشكال مختلفة تفرضها طبيعة العصر والظروف ، فقد يتجه أحياناً إلى الحديث عن المناسبات التافهة فى حياة ملك أو أمير كما حدث فى العصور القديمة ، ويتجه الشاعر فى مثل هذا الشعر إلى تملق رغباته ، وإظهاره للناس بالصورة التى ترضى الجماهير أو ترضى الحاكم نفسه . وقد يتغير اتجاه المناسبات فى عصرنا ، لتصير مناسبات جماهيرية جماعية لأن الجماهير فى هذا العصر أصبحت مصدر السلطة والنفوذ بعد أن تقوض نفوذ الأمراء والسلاطين . ولكن شعر المناسبة يظل مع ذلك محتفظاً بخصائصه العامة ، التى تتمثل فى ضياع شخصية الشاعر وانغلاق دائرة فنه ، وتضييق الآفاق عليه ، والنظرة الشكلية المسطحة للأحداث لكى يبدو الشاعر مسايراً لحركة الجماهير ، متمشياً معها ، وإن لم يدرك بصدق حقيقة مشاكلها .

وخطورة مثل هـذا الإتجاه تتمثل فى أنه يضيق الخناق على الشاعر ويفقده حريته فى كل ما يتصل بمعالجته لموضوعه .

فهو يفرض عليه أولا : اللحظة الزمنية التى ينبغى أن ينفعل وينظم فيها ، حتى ولو لم ينضج انفعاله أو يتبلور . لأنه يرى أن من الواجب عليه أن ينظم فى كل حدث سياسى خطير وقت وقوعه ، سواء أكان قادراً على النظم أم لم يكن . وهو لا يترك لنفسه الفرصة لمعايشة انفعاله بالحدث وتأمله لأنه يخشى إذا تأخر فى تسجيل هذا الإنفعال بضعة أيام أن يفوته القطار . وأن تكون الجماهير قد فقدت حماستها لهذا الحدث ، ويصبح الشاعر متخلفاً عن القافلة . ولذلك فلابد للشاعر سواء أراد أم لم

برد ، وسواء انفعل أم لم ينفعل ، أن يسجل هذا الحدث فى شعره بأى صورة من الصور . وبذلك يصبح مستحقاً لكل ألقاب التعظيم والتفخيم التى تضفى عليه فى هذه الحالة فهو الشاعر المتحمس التقدمى ، المواكب للأحداث ، وغيره من الشعراء رجعى متخلف يقبع فى كهوف فرديته وانعزاليته . وانفعال شعراء الديوانين المباشر السريع بالأحداث واضح ، ويؤكده ما جاء فى مقدمة الأستاذ محمود أمين العالم لديوان الشاعر كيلانى سند فيقول : « وأذكر أننى تسلمت طائفة من أشعار هذا الديوان بعد أسابيع قليلة من تأميم مصر لقناتها ، وشغلتنى الأحداث عن كتابة مقدمة لها . وعدت إلى مصر والإستعمار يتهيأ للوثوب على أراضينا ، وأخذت الأحداث تتوالى ، ومع كل حدث من هذه الأحداث كان الشاعر كيلانى حسن سند يمر على ليضيف إلى ديوانه قصيدة جديدة » .

وفرض الأحداث على الشاعر بهذه الصورة ، يخضع لتصور غريب ، وهو أن الشاعر ليس إنساناً كسائر البشر ، وإنما هو أشبه بآلة ميكانيكية ما أن يقع الحدث حتى تتحرك تروس هذه الآلة لتسجيله بغض النظر عن ظروف الشاعر النفسية ورغبته أو عدم رغبته فى التعبير عنه :

وكما يفرض شعر المناسبات على الشاعر اللحظة الزمنية التى ينفعل فيها بالحدث ، فإنه يفرض عليه أيضاً الموضوع الذى ينبغى اختياره موضوعاً لقصيدته ، فلابد أن يكون هذا الموضوع من الموضوعات ذات البريق والوهج الإجتماعى . فالموضوعات التى لم يتأثر لها المجتمع بأسره ، ولم تضعها الصحافة كعناوين رئيسية فى صفحاتها الأولى ، تصبح خارجة عن الموضوع فى مثل هذا الشعر ، وبالتأمل فى عناوين قصائد الديوانين نجد هذه الظاهرة متمثلة بوضوح ، فعناوين قصائد ديوان بور سعيد تتحدث عن (صوت المعركة ومناسبتها أول غارة ، ثم عودة الأبطال (الكتيبة ١١) ، ثم قاهر التتار وتتحدث عن الشهيد جلال الدسوقى ..

وهكذا .) ، وتسير عناوين قصائد فى القتال على نفس الصورة مع اختلاف فى الدرجة .

(٢)

وإذا كان شعر المناسبة يفرض على الشاعر اللحظة الزمنية التى ينفعل فيها ، ويفرض عليه موضوع انفعاله ، فإنه يفرض عليه أيضاً الزاوية التى ينظر للموضوع على أساسها ، والمنظار الذى ينظر به . ولابد والحالة هذه أن يعرض على الجماهير الصورة التى تبعث الأمل و التفاؤل فى نفوسها ، ولابد له من التبشير والدعاية وعرض وجهة النظر التى تبشر بها القوى السياسية ، ولا سيما الجبهة التقدمية الصاعدة . ويفرض الأستاذ مفيد الشوباشى على الشعراء هذا الهدف فى صرامة ، فيقول فى مقدمة ديوان من وحى بورسعيد : « والباحث الاجتماعى ، يعتمد فى بحثه على التحليل العلمى المباشر ، أما الأديب فيعتمد على التصوير الفنى غير المباشر ، وعلى إبراز النقيض الصاعد المناهض لنقيضه الرجعى وعلى شد أزره حتى ينتصر » . (١)

فالشاعر هنا مطالب بوضوح بأن يقوم بوظيفة الدعاية للمذاهب التقدمية وشد أزرها فى معركتها . وهذه الدعاية المباشرة تنحرف بالشاعر عن وظيفته الرئيسية لتجعله فى موقف الداعية . إن أحداً لا يستطيع أن ينكر أن الفنان فى عرضه لتجربته كإنسان يعى طبيعة مجتمعه وظروفه ، لابد أن يكون له هدف يسعى إليه . ولكننا ننكر أن يكون هدف الشاعر مقدماً على إدراكه لطبيعة فنه ، وإمكانيات هذا الفن . وإلا كانت النتيجة الطبيعية أن يفقد وظيفته كشاعر ، وتأثيره كمصلح فى نفس الوقت .

---

(١) للديوان مقدمتين ، الأولى بقلم الأستاذ محمود أمين العالم ، والثانية بقلم الأستاذ محمد مفيد الشوباشى .

والشاعر الذى يرضى بأن تختار له الجماعة موضوع انفعاله ، والزاوية التى ينظر منها إلى موضوعه ، يكون قد ضحى فى الوقت نفسه بحريته . وإذا كان قد تنازل عن حريته فقد تنازل عن شخصيته .

ومن هنا فلن تجد لمثل هذا الشاعر فردية مستقلة . ولا تستطيع أن تعثر لهذا الشاعر على نظرة خاصة فى الحياة ، ولا على إحساس خاص ينفرد به عن غيره ، فكل الشعراء الذين ينطلقون من هذا المستوى لن تجد لهم إلا صفة واحدة تجمعهم ، وهى أنهم شعراء ثوريون . فإذا ساءلت نفسك فى أى جانب تتمثل ثورتهم ؟ ومن أى مستوى يتحدثون عن هذه الثورة ؟ وما هى السمات الخاصة التى تتمثل فى ثورة حسن فتح الباب ، أو فى ثورة كيلانى سند ، أو غيرهم من الشعراء ، وماهى الزاوية التى ينظر بها كل منهم إليها ، وما الجانب المريض فى واقعنا الذى يثير هذا الشاعر أكثر من غيره ، وما الفرق بين ثورية هذا الشاعر وثورية أى فرد عادى من الجماهير ؟ لن تجد إجابة على كل هذه الأسئلة إلا أنهم ثوريون وثوريون فقط ، ضاعت شخصياتهم وذابت ، ولم يبق لها ما تنفرد به .

وتنازل هؤلاء الشعراء عن شخصياتهم يجعلهم يحصرون أنفسهم فى الجانب السياسى المباشر للمشكلة ، ويتنازلون عن أى إحساس فردى قد يميز شخصياتهم . بل إنهم ينظرون إلى هذه الأحاسيس الفردية بنوع من الخجل ، وذلك لأنهم يتصورون بنوع من السذاجة أن كل ما يهم الفرد لا يهم الجماعة ، ويفصلون فصلا تعسفياً بين ما يهم الفرد وما يهم مجتمعه. ويساعدهم بعض النقاد على ذلك ، فالأستاذ مفيد الشوباشى يقول فى مقدمة ديوان حسن فتح الباب ، «لا تهدج أحاسيس الشاعر فتنظم شعراً إلا بدافع تجربة حسية يكابدها ، ومثل هذه التجربة تتولد على الأغلب من مشكلة قد يكون طابعها فردياً غير نموذجى – وإن كانت جذورها تمتد دائماً إلى عيوب نظم المجتمع – وقد يكون طابعها اجتماعياً . ولا شك أن المشكلة التى تهدد كيان المجتمع مباشرة وتكون ذات طابع عام ، أجدر بالاحتفال من

المشكلة المتعلقة بأهواء فرد من الأفراد ، فإن تعلقت بالإنسانية ، أو بالجبهة الصاعدة فيها بلغت ذروة الجدارة » . ونحن نلاحظ فى حديث الأستاذ الشوباشى ؛ أنه يفصل بين تجربة الفرد وتجربة الجماعة . وهذا الفصل ليس له ما يبرره ، إذ أن تجربة الفنان تنبعث نقطة بدايتها من الفرد دائماً ، وإنما ينعزل الفرد عن تجربة الجماعة أو يرتبط بها بمقدار وعيه بتجربته ، واختلاف درجة هذا الوعى وعمقه ، فقد يتحدث شاعر عن مشكلة المرأة ، مثلا ، فيقتصر على أن يصرح لنا بحرمانه من المرأة ، وضعف شخصيتها وعدم قدرتها على التلاؤم معه ، ومن هنا يصبح شاعراً فردياً محصوراً ضمن الإطار الضيق لتجربته ، فإذا ازداد وعيه بتجربته ، لأمكن أن ترتبط تجربته بالجذور النفسية والاقتصادية لمجتمعه ، فيدرك أن المسئول عن حرمانه من المرأة هى البقية الباقية من نظرة المجتمع الإقطاعى للمرأة ، والمستوى الاقتصادى المتخلف الذى يعيش فيه مجتمعنا ، والذى يجعل الشباب يتهرب من مسئولية الارتباط بعلاقة مستقرة لا قدرة له على تغطية تكاليفها . ومن هنا يتحول الشاعر إلى إنسان مرتبط بمجتمعه ، ففردية الشاعر أو ارتباطه بالمجتمع لا ينبعان فى الواقع من اختلاف طبيعة تجربته ، بقدر ما ينبعان من درجة وعيه بهذه التجربة .

ومادام الشاعر قد فقد حريته وشخصيته ، فإنه بالتالى يفقد الحرية فى معالجة موضوعه ، لكى يقتصر فى هذه المعالجة على الجانب الشكلى للمشكلة وهو الذى يتمثل فى النضال السياسى بصورته الظاهرية المسطحة ، ولا يعمد إلى عرض صور أخرى لمشاكلنا ، وإلى آثار هذا الكفاح فى نفسيتنا ، وفى الجوانب الأكثر عمقاً لشخصياتنا . كما أن اقتصاره على هذا الجانب وحده يخنق الدلالة الإنسانية لموضوعه وشخصياته ، وقد تنبه إلى هذه الملاحظة الأستاذ محمود أمين العالم فى مقدمته لديوان كيلانى سند فى قوله : « ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن يقتصر تعبيرنا الأدبى أو الفنى على القضايا الوطنية فى صورة جهيرة مباشرة ، وأن يكون كل تعبير عداها متخلفاً أو رجعياً . فليس الأدب أن يتحول الأدب منبراً للقضية الوطنية ، بل يكفى أن يبرز

الجانب الإيجابى من قصة حياتنا أيا كانت طبيعة هذه القصة . قد يكون قصة حب ، وقد تكون مجرد حكاية بسيطة للأطفال يتسامرون بها ، وقد تكون أسطورة عاطفية فى غاية الشفافية وهكذا » . ولو أدرك شعراؤنا المكافحون هذه الحقيقة ، وأن الأدب رحب رحابة الحياة الإنسانية ، وأن أى محاولة لكشف أى مظهر من مظاهر واقعنا وتعمقه ، لا تقل فى شرفها عن التحمس السياسى ، لما حصروا مضمون شعرهم فى هذه الدوائر الضيقة ، ولما انطبعت محاولاتهم بالطابع التجريدى الخطابى الذى سنحاول توضيح بعض مظاهره ..

(٣)

من هذه المظاهر أن تصوير المشكلة يطغى على جانب التصوير الإنسانى فى قصائد الشعراء ، فالعنصر الإنسانى فقير باهت لا سمات فيه ولا علامات تميزه . والإنسان مسطح ولا عمق له ، ولا تدرك منه إلا سماته الظاهرية أو جانبه البطولى ، الذى يفيد الشاعر فى ترديد شعارات الكفاح : وكأن الشخصية التى يصورها الشاعر ليست إلا مشجباً يعلق فوقه الشاعر كل ألفاظ القاموس البطولى ، الذى يحفظه عن ظهر قلب . ففى ديوان الشاعر حسن فتح الباب مثلا قصيدتين : قصيدة يتحدث فيها إلى الشهيد جول جمال ، وقصيدة يتحدث فيها إلى الصاغ جلال دسوقى بطل معركة البرلس . والقارىء للقصيدتين لا يجد أى سمات إنسانية تميز البطلين إلا إسميهما . فكل بطل من البطلين قهر التتار وسحق الاستعمار ، وأنقذ بلادنا واحتفظ لنا بخيراتنا ، وستبقى ذكراه عاطرة ترددها الأمهات ويتناشدها الأطفال ، ثم لا شىء غير ذلك . وتستطيع بعد ذلك أن تنسب قصيدة جول جمال إلى جلال دسوقى أو العكس ، أو تتنازل عن قصيدة من القصيدتين وتضع إسم الشهيدين على قصيدة واحدة منهما فلن تخسر شيئاً بل إنك تستطيع ان تتنازل عن القصيدتين معاً غير آسف ، لأن ما جاء فيهما ليس إلا تكراراً للشعارات الكفاحية التى يمتلىء بها الديوان .

وقد تخدعك بعض القصائد فى بدايتها ، وتشعرك بأن الشاعر قد تخلى عن هذه الشعارات ، ولكنك لاتلبث أن تجــده وقد أغرقك بها من جديد . فأول قصيدة فى ديوان فتح الباب وعنوانها « صوت المعركة » ، تبدو وكأنها محاورة على لسان طفل صغير يسأل والده فيقول :

وساءلنى فى ابتهال الصغير

وقد أرعد الأفق من حوله

وغام الضياء

ويتوقع القارىء بعد هذه الافتتاحية وتدخل الطفل ، أنه أمام حديث إنسانى هادىء بين طفل ووالده ، ولكن الطفل لا يلبث أن يختفى بعد بضعة سطور ، ليغرقنا الشاعر فى صفحات طويلة فى حديث مجرد خطابى عن المعركة . والظاهرة واضحة أيضاً فى ديوان الشاعر كيلانى سند ، فنحن نجد فى الديوان قصيدة بعنوان إلى أرملة جندى استعمارى ، موجهة إلى « آن مارى » زوجة جندى المظلات الإنجليزى الذى قتله المصريون فى بورسعيد ، ووجدت دبلة زواجه فى إصبعه ، وقد توقعنا أن تكون هذه المأساة سبباً فى أن يقدم الشاعر لنا موقفاً إنسانياً ، وأن ينسى ولو بدرجة ضئيلة جداً الوصف المباشر للمعركة ، ولكنه يبدأ القصيدة هذه البداية ، التى تواضع فيها فذكر اسم السيدة فقال :

ياسيدتى آن مارى :

ذات نهار

قد حلق طيار فوق ، قد حلق ينسف دارى .

ثم يتذكر أن جنود المظلات يأتون من قبرص ، ويبتسم فى فرحة فما دام قد ذكر قبرص فلابد من ذكر منظمة « أيوكا » ، حتى لا يغفل أى مظهر من مظاهر الكفاح فيقول بلا مناسبة .

من قبرص حيث أيوكا تجلد كل استعمارى

قد جاء إلى بنار

لينسف دارى

ليقتل جارى .

ويستمر فى هذا الأسلوب التقريرى المتهافت ، متحدثا عما صنعه هذا الطيار وكيف قام الشعب المصرى الباسل ، شعب الثوار ، فقتلوا هذا الطيار ، بفئوس كانت ملقاة بالأمس وراء جدار ، على حد تعبيره ، والشاعر لايورد ذكراً لسيدته آن مارى التى وجه إليها الخطاب فى أول القصيدة إلا فى الأبيات الأخيرة من القصيدة ، حيث يوجه إليها الخطاب من جديد فيقول :

ياسيدتى آن مارى .

أنسيت أقول : بأنى أبصرت كجمرة نار

دبلة زوجك يا مارى.

والواقع أن الشاعر نسى كل شىء عن مارى ، وعن موقفه نحوها ، وبتر تجربته ، إذا كان قدمارس إطلاقا أية تجربة فى قصيدته هذه ،ولم يخرج علينا إلا بهذا الوصف الضعيف الباهت للمعركة . والحقيقة أن الشاعر كيلانى سند رغم كل شىء أقل خطابية وتجريداً من زميله حسن فتح الباب ، ويجد الإنسان فى ديوانه قصائد لاتخلو من الصور الإنسانية الموفقة ، وذلك مثل قصيدته (هدهدة طفل) . ولكن هذه الصور الموفقة مشدودة أيضاً إلى معنى كفاحى ، فنحن نجد هذه القصيدة تصور قصة الإقطاع وكيف انتصرنا عليه . أما شعر حسن فتح الباب فهو يقترب بخطى واسعة فى خطابيته من شعرنا الكلاسيكى القديم ، لولا محاولة الشاعر الشكلية فى التحلل من الوزن والقافية .

(٤)

واقتصار الشاعر فى تصويره لتجربته على جانب واحد وخنقه العناصر الإنسانية الخصبة المتلونة ، التى تختلف فى تصورها وانفعالاتها بالموقف الواحد حتى ولو توحد مظهر سلوكها إزاءه ، واهتمامه بالمشكلة وحدها ، يدفع الشاعر إلى مزلق آخر أكثر خطورة وهو تكرار الشاعر لنفسه وتكرار الشعراء لبعضهم البعض ، بحيث يمكنك أن تستغنى بشاعر واحد عن باقى الشعراء، وبقصيدة واحدة للشاعر عن بقية قصائده . فالشاعر يقدم لك فى القصيدة دائما معسكرين : معسكر الاستعمار الذى يصب عليه الشاعر كل ما فى اللغة من شتائم ، فهو التتار والهكسوس واللص والجثة القذرة والوحش والديدان ، وكل ما يخطر على باله من هذه الشتائم ، وفى الجبهة الأخرى نجد أنصار السلام الثوريين ، المكافحين ، المناضلين ، إلى آخر هذه الصفات المكررة ، وإذا أفلح الشاعر بعد ذلك فى أن يضمن قصيدته إشارة إلى الأطفال أو إلى العمال أو دول الجامعة العربية ، أو الدول التى ناصرتنا فى معركتنا فقد بلغ الحكمة وفصل الخطاب . والإنسان يأسى للمجهود الضائع الذى يبذله كيلانى سند فى قصيدته من أغانى الشعب العراقى ، ليعدد أسماء الدول العربية . حيث يورد هذه الأسماء فى صورة تقريرية لا تفيد شيئا وإن استغرقت ثلث قصيدته ، فهو يقول مثلا :

أنا والإخوة

بوادى النيل

ببور سعيد

بفلسطين.

بأرض الأردن

فى سوريا . . فى لبنان

بكل مكان

وإصرار الشاعر على تقسيم كل قصائده على هذه الصورة يعيدنا إلى عهد الشياطين والملائكة ، فالمستعمرون فى كل قصيدة يمثلون الشياطين ، والمكافحون يمثلون الملائكة . ويفقد هؤلاء وهؤلاء كل السمات الإنسانية ، فالجندى الاستعمارى ليست لديه قطرة واحدة من الإنسانية ، وهو يمثل كل جوانب الشر فى الطبيعة الإنسانية على طول الخط . والمكافحون يمثلون كل فضائل الإنسان على طول الخط أيضاً . والإنسان لا يملك نفسه من التساؤل : أيعيدنا شعراؤنا إلى عصر قدامة بن جعفر حين حدد كل ماينبغى على الشعراء أن يقولوه فى هذا الإطار الضيق ؟ حين يقول : إذا شئت أن تمدح فامدح بالشجاعة والعدل والعفة والعقل وإذا شئت أن تهجو فاهج بضدها ، وإذا شئت أن ترثى فضع هذه الصفات وقل قبلها كان . ألا يمكننا أن نضع مثل هذه المسلمات فى عصرنا الحديث ؟ فنقول : إذا شئت أن تكون شاعراً مكافحا ، فصف المستعمرين والإقطاعيين باللصوصية والوحشية والضعة والقسوة ، وصف الشعوب المكافحة بعكس هذه الصفات ، ولا بأس بأن تتحدث عن السلام والأطفال وغصن الزيتون الخ ... ونكون بذلك قد انتهينا من قصة شعر المناسبات فى عصرنا الحديث .

والشاعر بتقسيمه لقصيدته إلى هذين الطرفين المتناقضين لا ينمى عناصر تجربته تنمية منطقية ، ولكنه يقفز من التشاؤم إلى التفاؤل فى صورة لا منطقية . ومن أشد الصور سواداً إلى أكثرها إشراقا دون تنمية كافية ولا مبررة . ومن هنا تفقد القصيدة وحدتها وترابطها ، وتعود من جديد إلى صورة القصيدة العربية القديمة التى يمكنك أن تغير نظام أبياتها دون أن تفقد القصيدة شيئا من قيمتها .

وإذا كانت الصورة العامة غير مترابطة ، فإن الصور الجزئية الصغيرة تبدو فى بعض الأحيان متناقضة . وذلك لأن القصيدة ككل لا تنمى انفعالا معيناً محدداً وإنما نجدها زاخرة بشتى الإنفعالات مما يجعل جزئيات الصورة غير متناسقة ، فتجد الاستعمار فى القصيدة الواحدة مرة كالوحش الضارى

ومرة كالجيفة العفنة . وتجد الشعوب المستعمرة تصور مرة ذليلة مستضعفة ، ثم تنقض فى نفس القصيدة كالوحوش الكاسرة وهكذا .

ولا يدخل الضعف إلى الصورة وحدها ولكن الفقر أيضاً يظهر فى قاموس الشاعر اللفظى الذى يدور فى عدة ألفاظ مكررة معادة ضمن إطار الأوصاف التى سبق أن تحدثنا عنها .

كما أن الشاعر فى غمرة انشغاله بالحدث ، كثيراً ما يفقد اهتمامه بموسيقى شعره فيخيم على القصيدة إحساس بالرتابة والفتور . كما أننا لا نعدم فى كثير من قصائد الديوانين خلطاً بين الأوزان الشعرية بعضها ببعض واختلاطاً بين التفاعيل .

وبعد فإن شعراءنا كان يمكن أن يغتفر لهم إصرارهم على نظم مثل هذا الشعر بهذه الصورة لو كان يؤدى فعلا دوره فى دفع الجماهير وتحميسهم لخوض معركتهم فى عزم وقوة . ولكنه كما سبق أن قدمنا فى المقال السابق ، يفقد صلته بالجماهير لأنه بعيد عن الإلتصاق بمشاكلها المباشرة ، ويدفعها إلى النفور بما فيه من خطابية وتجريد وبعد عن المستوى الإنسانى . فهو لا يؤدى دوره الكفاحى كما أنه يسىء إلى فنية الشعر .

ونحن نحمد لشعرائنا حسن نيتهم ، ورغبتهم فى المشاركة مشاركة فعالة فى تطوير واقعنا . ولكن حسن النية ليست كل شىء والإنفعال المتحمس الضبابى الذى يسير فى ركاب الأحداث لا يؤدى إلى تطوير واقعنا ، ولا إلى معالجة مشاكلنا بإخلاص . ونحن لا نحب أن يستنتج القارىء من مقالتنا أن كل الشعر الذى يكتب عن الأحداث السياسية ينقصه الوعى والإخلاص . فهناك بعض المحاولات التى تقترب من أن تكون تعبيراً صادقاً ومخلصاً عن طاقات مجتمعنا الثورية ، بعضها ما زال فى مرحلة ساذجة وبعضها وصل فعلا إلى مرحلة تقترب من النضج والكمال ، وسنتحدث عن هذه المحاولات فى مقالات تالية .

٥ ــ فدوى طوقان

بين الإنغلاق والتفتح

« فدوى طوقان »

بين الإنغلاق والتفتح (١)

(١)

حين تركت الجماهير الفلسطينية العزلاء فى الأرض المحتلة وجهاً لوجه أمام الغزاة ، وحيدة فى الميدان محاصرة بإرهاب العدو وعسفه وضغوطه الاقتصادية ، وحين تخلصت من وهم الخديعة الذى كان يشل فعاليتها وتبنت قضيتها بنفسها ، تفجرت فعاليتها وقوتها وقدرتها على المقاومة بشكل لايقهر. ويعلمنا موقف جماهيرنا ، فى مقاومتها الباسلة ، أن أفضل الوسائل لمواجهة قضيتنا المصيرية هو إزالة كل الحواجز أمام الجماهير العربية لتتبنى قضيتها بنفسها ، وتنظيمها والالتحام بها لتخوض معركتها ؛ بعد أن أثبتت هذه الجماهير فى الجزائر وفى الجنوب العربى ، وكما تثبت كل يوم فى الضفة والقطاع ، أنها قادرة على انتزاع النصر من أعتى القوى الاستعمارية المتفوقة عدداً وعدة .

وفى الوقت الذى ننحنى فيه تقديراً لبطولة الشعب العربى فى فلسطين الذى يتصدى من بنيه أطفال المدارس الإبتدائية ، ونساء رفح وبنات غزة لكل « التفوق التكنولوجى » للعدو ، ويواجهونه بالسخرية وبوسائلهم البدائية بل بأجسادهم أحياناً ، لانستطيع إلا أن نحمل المثقف الفلسطينى والعربى مسؤليته الكاملة التى يتوجب عليه أن يتحملها ، أما إذا شاء أن يتخلى عن واجبه وأن يحتفظ بجسمه سليما ، فلا أقل من أن يبتعد عن مسيرة الجماهير وألا يعوقها أو يتطفل عليها أو يحقق لنفسه مكاسب زائفة على حسابها .

وحين يكتب عربى خارج الساحة عن أديب عربى على ساحة المعركة و

---

(١) نشرت بمجلة الآداب اللبنانية ، عدد مارس ١٩٦٩ ، بعنوان « فدوى طوقان ، والبحث عن رؤيا جديدة » .

مواجهتها، جها لوجه ، فقد يشعر بالحرج وبقدر كبير من الحساسية . فمن حق الثانى أن يقول للأول ، تمتع بحريتك المجانية كما تشاء ، وسجل عنتر ياتك كما تريد ، وتحدث عن المسئولية ، وسود الصفحات فيما ينبغى للأدب العربى ومالا ينبغى له ، فهل خسرت شيئا ؟ وقد لايكون موقف كل طرف من الأطراف على هـذا القدر من الوضوح ، وذلك لأن أرض المعركة لاتقتصر على أرض فلسطين وحدها ، وربما كانت قضية المثقف داخل الأرض المحتلة أكثر وضوحا وأقل تعقيداً من المثقف خارج الأرض ، ذلك لأنه يتبين عدوه بصورة أكثر وضوحاً ، وحين يتلقى الطعنة فهو يعرف اليد التى توجهها ، أما المثقف خارج الأرض فمعركته أكثر التواء وأقل مباشرة .

ولوكانت القضية قضية أشخاص لاكتفينا بكلمة تشجيع نوجهها لكل مثقف داخل الأرض المحتلة ، وبالشد على يده وبإظهار تقديرنا لعمله . ولكن القضية ليست قضية أشخاص بل قضية ثورة وقضية مصير ، وهذا ما يفرض على كل من يدعى أو يزعم أنه مثقف أن يضع قضية الذات فى مرتبة ثانوية ، وأن يحاول أن يكون أمينا للثورة — قدر ما تسمح له إمكانياته — وذلك بالمصارحة الكاملة حتى لايقع شعبنا ومسيرته فى هوة النظرة المثالية لزعمائه ومثقفيه . وحتى لايتحول إحساسه إلى إحساس بالفجيعة ، حين يكتشف أن مثله العليا لم تكن مثلا عليا بالقدر الذى تصوره ، وأن مثقفيه الذين وضع على رؤوسهم تاج المجد لايستحقون أكثر من تاج من الشوك .

(٢)

وفى حديث نتعرض فيه لشاعرة كبيرة كفدوى طوقان ، يصبح من الضرورى أن نتحدث عن ماهية الثورة ، ثم عن مدى العلاقة بين الثورة وبين الأدب ، ذلك حتى نكون على يقين من منهجنا ، وإن لم نكن على نفس الدرجة من اليقين بالنسبة لأحكامنا أو لوجهة نظرنا .

حين تدرك الطليعة الواعية فى مجتمع من المجتمعات أن نمط العلاقات السائدة فى هذا المجتمع على اختلاف مجالاته قد أصبح نمطاً بالياً يعـوق مسيرة هذا المجتمع فى سعيه لتحقيق أهدافه ، تدرك ضرورة تغيير نمط هذه العلاقات على اختلاف مستوياتها من سياسية واجتماعية واقتصادية ، وهى فى سعيها لإحداث هذا التغير تعمد إلى تنظيم الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية فى التغير ، لكى تحقق بها ومعها التغيير الذى تنشده . ولما كانت الطبقة المستفيدة من الوضع القائم غير مستعـدة للتنـازل عن مكاسبها وإمتيازاتها ، لذلك تلجأ الجماهير بقيادة طليعتها الثورية إلى العنف ، لإزاحة الطبقة المستغلة من مركز القوة ، وتمهيد الطريق للتغير المنشود الذى فرض ضرورة الثورة .

والثورة لذلك ليست مجرد رفض ولكنها رفض قيم مهترئة من أجل إفساح الطريق أمام قيم أكثر تلبية لحاجات الجماهير ، وليست مجرد عنف ولكن العنف وسيلتها وأداتها ، وليس الإستيلاء على السلطة هدفها ولكنه الخطوة الأولى التى تمهد لها الطريق .

وإذا كانت الثورة هى إدراك ضرورة التغيير والعمل لتحقيقه ، فما هى العلاقة التى تربط الشعر والأدب بها ؟ وما هو الدور الذى يمكن أن يساهم به الأدب فى هذا المجال ؟

يفترض فى الأديب أنه إنسان حساس ، بل أن ميزته الوحيدة على غيره من البشر تتمثل فى أنه أرهف إحساساً من الآخرين . والواقع الخارجى أو العلاقات مع الآخرين هى مصدر أحاسيس الأديب وإنفعالاته ، ولأن ميزة الأديب تتمثل فى مدى رهافة حسه ، فإن من المسلم به أن يكون أقدر من غيره على الإحساس بواقعه . وبتعبير آخر أن يكون أقدر من غيره على الإحساس بضرورة التغيير ، والكشف عن العوامل التى تعوق إرادة التغيير فى واقعه ، وكلما عمق إحساس الأديب بواقعه ، كلما اتسع مجال رؤيته ، وأصبح بالتالى أقدر على المساهمة فى الثورة والإلتحام بها .

ونحن لانضع مقياساً لثورية الأديب إلا مدى عمق إحساسه ، وتعبيره بصدق عما يحسه ، وإذا صحت المقدمات التى قدمناها فإننا نرى من التعسف أن نفرق بين أدب جيد ثورى وبين أدب جيد ولكنه غير ثورى ، وذلك لأن الأدب ثائر بالضرورة بحكم أنه يكشف عن تناقضات الواقع ويمهد الطريق للمستقبل ، والأدب الذى يعجز عن القيام بهذا الدور يكشف عن سطحية فى الإحساس أو عن زيف فيه ، وهو بالضرورة أدب غير جيد .

كما أننا لانستطيع إتخاذ الموضوع مقياساً لثورية الأديب ، فرب شاعر إختار شعر الثورة مكرها لابطلا ، فعنون قصائده بأعنف العناوين ثورية ، فإذا قرأت هذه القصائد أحسست أنه شاعر تقليدى إلى أكبر حد . ورب شاعر آخر يختار موضوعات تبدو كأنها بعيدة عن مجال الثورة ؛ وهو مع ذلك ثائر إلى أقصى حد . وإذا كنا نرفض أن يكون عنوان القصيدة هو مقياس ثوريتها ، فنحن نرفض أيضاً وبالضرورة تقسيم الشعراء إلى ذاتيين وموضوعيين ، فالشاعر لايتحدث عن أى موضوع إلا من خلال إحساسه الذاتى ، وإذا تعمق الشاعر الإحساس بأى موقف ذاتى فإنه سيسعى بالضرورة إلى الاقتراب من الآخرين ، وكلما عمق إحساسه كلما اختلط ألمه وقلقه بألم الآخرين وقلقهم .

وإذا كان عمق الإحساس هو مقياسنا لتمييز الأدب الثائر الجيد ، من الأدب السطحى التافه ، فإن الاحتجاج الذى يطرح دائماً فى مواجهة مقياسنا هو مقياس الصدق ، فكثير من الأدباء يقسمون « وهم صادقون » أنهم يعبرون بصدق عما يحسون ، وأن كأساً من الخمر أفضل عندهم من الدنيا وما فيها ؛ وأن نظرة من عين إمرأة جميلة تؤثر فيهم تأثيراً أشد من هموم الكون بأسره ، وأن ضياع قلم أحدهم يهز نفسه أكثر من ضياع أرض وطنه . وسنجيبه بأننا نصدقه ، ولكننا نعتبره سطحى الإحساس ، ولا نستطيع أن نتعاطف معه أو ننتظر منه أدباً جيداً .

ويعبر تسطح إحساس الأديب عن نفسه فى أكثر من مظهر منها : أننا

لا نلمح فى إنتاج الأديب أى صدى لرؤية جديدة للواقع ، ولكننا نسمع الصوت التقليدى الذى يخيل إلينا أننا سمعناه آلاف المرات حتى سئمناه ، وقد يخيل إليك وأنت تقرؤه أنك قد قرأته مرات عديدة من قبل ، فهو يقدم إليك نفس الصور التى تعرفت عليها من قبل ويدعم القيم السائدة ، ولا يكشف عن أى توق أو رغبة فى التغيير .

ومن مظاهر تسطح إحساس الأديب تضخم ذاته بصورة تجعله يعتبر هذه الذات مقياس الكون ، فيفقد بذلك الإحساس الصادق بنفسه وبالآخرين . وتختل فى عالمه المقاييس والأحجام ، فيحس بأن ما يحدث له مقدس وما يحدث للآخرين لا أهمية له . ولا يصبح للآخرين دور فى شعره إلا بمقدار ما يستخدمهم أداة لإبراز ضخامته هو ، فإذا كان هو يتألم أو يشعر فهم لا يحسون ، وإذا كان حيا فهم جامدون ميتون . ومثل هذا الموقف يفصم كل صلة أو تعاطف بينه وبين الآخرين ، ويجعلهم أداة مسخرة لخدمة ذاته « المقدسة والنبيلة » .

وما دام يحس مشكلاته على هذه الصورة ، فهو يقدمها لا مفصولة عن الآخرين فقط ، ولكنها مفصولة عن العلاقات الاجتماعية الأخرى . فهو حين يحب متفرغ للحب تماماً ، وحين يتحدث فى السياسة فلا مجال لتداخل العلاقات الاجتماعية الأخرى معها ، ومثل هذا الأديب لا يعنى بصغائر الأمور ولكنه يعنى جلائل الأعمال .

وحين يتسطح الإحساس على هذه الصورة ، وتفقد فيه المرئيات حجمها الحقيقى ، تصبح الرؤيا فى كثير من الأحوال غائمة وضبابية ومعممة ، ويشتد صراخ الذات ونصبح عاجزين عن الاهتمام بصرختها أو تبين مصدر هذه الصرخة .

(٣)

ولا يخلو أدب معظم أدبائنا ، الكبار منهم والصغار على السواء ، من

مظاهر الرؤية التقليدية ، ومن مظاهر تضخم الذات وانغلاقها ، وذلك لظروف حضارية لا محل لتفصيلها . ولعل هذا هو السبب الذى يكمن خلف الدور الثانوى الذى قام به أدبنا سواء فى اكتشاف واقعه أو دفعه فى طريق المستقبل . وقد كانت تجربة المرأة فى مجال الأدب أكثر صعوبة ، لأنها عانت مع الرجل الظروف الحضارية نفسها التى أدت إلى سقوطه فى التقليدية أو انغلاقه أو إدعائه للرفض المستورد ، وذلك بالإضافة إلى عوائق أخرى نبعت من وضعها الحضارى الخاص فى مجتمعنا .

والشاعرة فدوى طوقان لم تستطع – كمعظم أدبائنا – الانفلات من ظروف عصرها . وهى إذ تحاول التخلص من هذه المظاهر السلبية ، وخاصة بعد حزيران ، لم تستطع ولن تستطيع أن تنسلخ منها دفعة واحدة : فليس ذلك من طبيعة الأمور ، ولا أحد يستطيع أن ينسلخ من ماضيه بهذه البساطة .

ولقياس مدى نجاح فدوى فى محاولتها التخلص من الرؤية التقليدية والانغلاق على الذات فى قصائد مابعد حزيران ، سنجعل من آخر ديوان لها نظمته قبل حزيران ، وهو « أمام الباب المغلق » نقطة الانطلاق لقياس مدى نجاح محاولات ما بعد حزيران .

لو اتخذنا موضوع قصائد ديوان « أمام الباب المغلق (١) » مقياساً ، لما نرفضه ، كما سبق أن قدمنا ، لاعتبرنا الديوان ديواناً خاصاً ، يدور حول محور واحد هو ذكريات الشاعرة وآلامها وآلام أسرتها ، فالقصيدة الأولى عن أردنية فلسطينية فى انكلترا ، ثم قصيدة مهداة إلى « وليم فولكنر » ثم ننتقل إلى مجموعة كبيرة من القصائد خصصتها الشاعرة لرثاء أخيها ، ثم قصيدة من الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسى وقصيدة مهداة إليها ، ثم قصيدة إلى الصديق « ى » تتحدث فيها الشاعرة عن قصتها مع الحب .الخ .

---

(١) صدر الديوان عن دار الآداب ، بيروت ، فى أغسطس ١٩٦٧ م .

ونحن حين نرفض مقياس موضوع القصائد للحكم على الديوان ، فذلك لأننا ندرك أن الذات هى المنطلق الأول والحتمى للشاعر والأديب ، ومقياس النجاح هو أسلوب المعالجة ، فحين تكون الذات نقطة البداية والنهاية معا يقع الشاعر فى سلبية الانغلاق على ذاته . أما إذا أحس إحساسا عميقا بذاته فستصبح الذات نقطة انطلاق الشاعر إلى الواقع فى مجتمعه وإلى الإنسان فى كل زمان ومكان .

وتنجح فدوى طوقان فى بعض محاولاتها فى الديوان فى الانطلاق من قيود الذات لتلتحم بالواقع . ولكنها كثيراً ما تجنح الى الرؤية التقليدية أو الانغلاق على ذاتها .

ومن أفضل النماذج التى تحقق لها النجاح فى ديوان أمام « الباب المغلق » ، قصيدة « أردنية فلسطينية تعيش فى إنكلترا » وعنوان القصيدة نفسه يكشف العجز عن تحقيق هوية من جاءت القصيدة على لسانها ، والقصيدة تبدأ بسؤال بسيط يسأله ، « انكليزى » ، عن وطن المتحدثة فى القصيدة ، وننتقل من هذا السؤال البسيط لنجد أنفسنا أمام القضية ، قضية الذات ملتحمة بقضية شعبها كله وفى الوقت نفسه :

طقس كئيب .

وسماؤنا أبداً ضبابية .

من أين ؟ أسبانية

— : كلا

أنا من . . الأردن

عفوا من الأردن ؟ لا أفهم .

أنا من روابى القدس

وطن السنى والشمس .

يا يا ، عرفت إذن يهودية

ياطعنة أهوت على كبدى

صماء وحشية !!

فى مثل هذا الشعر لامجال للتفريق بين الخاص والعام ، بين الذات والقضية . هنا تلتحم الذات والقضية ، وتصبح الذات الخاصة منطلقاً إلى العام ، ضاعت هوية الذات كما ضاعت هوية شعب ، بسبب ما تراه الشاعرة من جهل وتآمر ، وبرغم أن الشاعرة لاتتخلص فى القصيدة من الرؤية التقليدية التقريرية حين تقول :

إنى من القوم الذين

من الجذور اقتلعوا من، الجذور

مبعثرين هاهنا وهاهنا —

لاينتمون

إلى وطن !!

حقيقة فيها نغالط النفوس

ندعى .

أنا كباقى الآخرين

قوم لنا وطن

إلا أنها تعود فى نهاية القصيدة إلى صوتها الأول فتقول :

هيهات كيف تعلم

هنا الضباب والدخان فى بلادكم

يلفلف الأشياء ... يطمس الضياء

فلا ترى العيون غير ما

يراد للعيون أن تراه .

وإذا كانت الشاعرة قد نجحت نجاحا نسبيا فى هذه القصيدة وفى بعض القصائد الأخرى فى الديوان . فإن أغلب قصائد الديوان يقف على عتبة الذات ولا ينطلق منها إلى مجالات أخرى . فتغيب لذلك قضية الشعب والآخرين من الديوان ، وتسوده الرؤية التقليدية المغلقة على نفسها ، حيث تصبح الشاعرة الإنسان الوحيد الذى يسمع ويرى ويحس ويتألم ويحلم فى هذا الكون ، أما الآخرون فهم بكم عمى لا يعقلون .

وإذا كانت مجموعة قصائد رثاء « نمر » تمنحها فرصة للانطلاق إلى العام ، فهى تكتفى فى أغلبها بالرؤية التقليدية التى قد لا ترتفع إلى مستوى رثاء الخنساء لصخر . والقيم التى تكشف عنها هذه القصائد هى القيم التقليدية التى نضجت واحترقت : تقول الشاعرة :

يا نمر يا حبيب أختك الكسيرة الجناح .
يانمر يا جرحا جديدا غار فى
قلبى المعشى بالجراح
أهكذا بلا وداع يا حبيبنا ويا
أميرنا الجمال
لا قبلة على طراوة الخدين والجبين
لا نظرة أخيرة نحملها زادا لنا
فى وحشة الفراق .

وتؤكد الشاعرة هذه الرؤية التقريرية فى أكثر من صورة ، تقول فى قصيدة أخرى :

أنا أخت ، أنا لى قلب الأخت ه
هل تلقى أخت إخوتها
فى ظلمة قبر النسيان .

أتوارى أخت إخوتها

فى أبشع قبر أقصى موت !

والشاعرة هى الإنسانة الوحيدة التى تستطيع أن تتألم ألماً حقيقيا فى هذا العالم لأنها تعيش :

فى زمن مجنون لايبكى

أو يذكر فيه الميت

أكثر من يوم أو يومين !!

ولا داعى للاستمرار فى استعراض نماذج من هذه الرؤية التقليدية فى القصائد الموجهة إلى أخيها ، وليرجع إليها من شاء ليكتشف أن فدوى هى الإنسانة الوحيدة القادرة على الحزن العميق ، وأن كل ما يمسها يكتسب قداسة خاصة ، وهى رؤية تسيطر على أغلب قصائد الرثاء فى شعرنا العربى القديم !

ورؤية فدوى للحب تقليدية كرؤيتها للموت ، فحين ينغلق الشاعر على عالمه ، ويتضخم إحساسه بذاته ، لا يستطيع أن يحس بالآخرين أو يتعاطف معهم . فيعمد إلى إدانتهم ، ولا يستطيع أن يصل بقضيته إلى أبعادها الحقيقة . ولذلك تفضل فدوى طوقان الصداقة على الحب ، لأنها الوحيدة التى تعرف معنى الحب العميق ، وهى لذلك لا تستطيع أن تقيم علاقة حب فى هذا العالم ! ذلك لأنه من المستحيل إقامة علاقة بين طرفين أحدهما يعرف الحب العميق والصادق ، والآخرون جميعا لا يعرفون الحب إلا على هذه الصورة :

الحب عند الآخرين جف وانحصر

معناه فى صدر وساق .

الحب كان حب صدر ، حب ساق .

حب بلا دفء ، بلا روح ، بلا
حنان

فإذا حاولت الشاعرة أن تكشف لنا صورة الحب كما تعرفها هى ، طالما أنها الوحيدة التى تعرف معنى الحب ، وجدنا لدهشتنا أننا أمام صورة عادية رومانسية مكرورة وتقليدية . تقول الشاعرة :

أشواقنا وأمنياتنا التى
لم ينته المطاف
بنا إلى تحقيقها تظل ألف مرة
أحلى وأروع
والقبلة التى تنهدت على شفاهنا
يوما ولم تزل
مشوقة تنتظر القطاف
تظل ألف مرة
أشهى وأمتع .

وليس من عملنا فى هذا المجال تتبع مظاهر الرؤية التقليدية للشاعرة قبل قصائد حزيران ، فليرجع إلى الديوان من يشاء ، وغاية ما نريد أن نقوله أن الحس الثورى غائب فى أغلب قصائد الديوان ، وذلك لأن الشاعرة لم تجعل من الحديث عن الذات منطلقا للحديث عن العام الذى يجعل قضيتها جزءا من قضية الآخرين ، ولكنها فصلت فصلا متعسفا بين ألمها وبين ألم الآخرين . فظلت كمعظم أدبائنا أسيرة الانغلاق على الذات وأسيرة الرؤية التقليدية والقيم والعلاقات السائدة .

لو اتخذنا العنوان والموضوع مقياسا لقصائد فدوى بعد حزيران لكان معنى ذلك حدوث إنقلاب جذرى فى شعرها ، أو إنقلابا من النقيض إلى نقيضه : فعناوين القصائد تأخذ طابعا جديدا تطرح فيه فدوى طرحا كاملا عالم الذات المغلق لتنطلق مباشرة إلى القضية ، ويأخذ إنتاج الشاعرة بعد حزيران العناوين التالية : « الفدائى والأرض » ، « إلى السيد المسيح فى عيده » ، « رسالة إلى طفلين فى الضفة الشرقية » ، « كلمات إلى وطنى » ، « لن أبكى » ، « آهات » ، « نشيد الشعب » ، « أغنيات صغيرة إلى الفدائيين » ، وأخيرا « حمزة(١) » .

وإذا كنا قد رفضنا أن نتخذ العنوان أو الموضوع مقياسا لشعر الشاعرة قبل حزيران ، فسنرفض بالضرورة أن نجعلهما مقياسا لشعرها بعد حزيران . ونعود إلى مقياس مدى عمق الرؤية وأسلوب المعالجة ، وهو المقياس الذى يمنحنا أساسا أوثق للحكم والتقييم . النظرة العامة إلى قصائد ما بعد حزيران تكشف عن إختلاف طابع هذه القصائد بعضها عن البعض الآخر ، فهى تمثل كائنا يريد أن يتشكل ليتخذ طابعا جديدا ، ولكنه لم يستطيع بعد أن يستقر على هذا الطابع ، وتكشف عن محاولة الشاعرة التحرر من العالم القديم ، وعن صعوبة الإنسلاخ من هذا العالم ، وتكشف أيضا عن أن تغير طابع الأدب لا يتحقق فجأة وبضربة واحدة ، لكنه يحتاج إلى مخاض طويل ومؤلم . ونتيجة لهذا الموقف لا نستطيع معالجة شعر فدوى بعد حزيران معالجة عامة تشمل مجموع القصائد بأسرها ، وذلك لأن هذه القصائد لا تقدم صوتا واحدا ، ولكننا سنستمع فيها إلى مجموعة من الأصوات . وبعض هذه الأصوات يذكرنا بصوت فدوى القديم ، وبعضها الآخر

---

(١) صدرت هذه القصائد بعد النكسة فى مجلة الآداب البيروتية ثم جمعتها الشاعرة فى ديوان الليل والفرسان ، دار الآداب ، بيروت ، يوليو سنة ١٩٦٩ .

يقترب من الصوت الجديد الذى نطمع جميعا أن تصل فدوى بشعرها إلى مداه ، والذى تحقق فى شعر بعض شعراء المقاومة الذين عاشوا فى الأرض المحتلة قبل حزيران وبعده .

الصوت الأول :

يشدنا هذا الصوت – رغم إختلاف الموضوع – إلى عالم فدوى القديم القائم على الرؤية التقليدية للواقع سواءا أكان سياسيا أو إجتماعيا ، حيث لارفض ولا تمرد ولا ثورية على القيم السائدة ، بل خضوع واستسلام لها : ولجوء إلى المطلق والعام بديلا عن النسبى ، وتجسد تجربة الشاعرة . ولأن هذا الشعر قائم على الرؤية التقليدية ، فهو يقتصر على أحكام عامة تدين العدو إدانة عامة ومطلقة ، وتبرء العرب بنفس الصوره العامة والمطلقة ، وفيها نجد المحتل ملعونا ، فاشيا ، نازيا ، وحشيا ، قاتلا للأطفال والنساء ، قاسيا لا يرحم ، بلا ضمير ، الخ ... فى مواجهة العرب الأبرياء الضعفاء أصحاب الحق ، الذين يتوسلون إلى عالم من الصم البكم لا يرحم ولا يجيب ، ويعتمد حل المشكلة فى مثل هذه الرؤية على نفس الحلول المثالية التقليدية التى تتمثل فى إنتظار معجزة من السماء ، أو صحوة الضمير الإنسانى أو تحرك هيئة الأمم المتحدة ، أو تأييد الدول الشقيقة والصديقة ... الخ . ولا تكشف هذه الرؤية عن الحل البسيط والعادى الذى يتمثل فى أنه لا خلاص لنا إلا بأن نقاتل من أجل أرضنا ، فنحن لا نستحق هذه الأرض إذا لم نقاتل من أجلها .

ولأن هذا النوع من الرؤية يعتمد على المطلق والعام فهو لا يتجسد فى نماذج ولكنه يعتمد على إطلاق الأحكام العامة . وحين يكتفى الشعر بإصدار هذه الأحكام العامة المطلقة والمثالية ، والتى لا تجسد الواقع ، بل تقرره . فإنه يقع بالضرورة فى عيوب فنية لا يستطيع الشاعر أن يتخلص منها ، ومن أبرز هذه العيوب التكرار ، ذلك أن الأوصاف العامة والمطلقة التى يمكن أن يوصف بها العرب أو أعداؤهم لا بد ، وبحكم الضرورة ، أن

تنتهى فى قصيدة أو قصيدتين ، وما دامت الأوصاف قد انتهت فلابد أن نكرر ما أو ردناه سابقا ، ويحس القارىء أنه سمع هذا الطراز من الشعر مرات ومرات ، وقد ملت الآذان هذه النغمة التى تكررت قبل ١٩٦٧ ومابعدها مرات ومرات ، بحيث يصح قولنا بأن هذه النغمة نضجت واحترقت . وما يعطى الشعر خصوبته وتنوعه ليس إطلاق الأحكام وإنما تجسدها فى نماذج فردية تتشابه ولكنها تختلف ، وينطلق فيها الشاعر من الخاص المحدد والمتميز إلى العام والمطلق .

أما الخطأ الفنى الثانى الذى يقع فيه هذا الضرب من الشعر بالضرورة فيتمثل فى أن الاعتماد على الأوصاف العامة المثالية والمطلقة التى لا تتجسد فى الخاص المتميز ، يقود الشاعر إلى اعتماد الأسلوب التقريرى والنثرى أساسا فى شعره ، ويهبط هذا الشعر فنيا إلى مستوى المقالة التافهة أو الخطبة الجوفاء .

ومن أبرز الأمثلة على مثل هذا النوع من الشعر فى قصائد ما بعد حزيران لفدوى طوقان ، قصيدة « إلى السيد المسيح فى عيده » . ولنسمع صوت الشاعرة يقول :

ياسيد ، يامللك الأكوان .
فى عيدك تصلب هذا العام
أفراح القدس .
صمتت فى عيدك يا سيد
كل الاجراس
من ألفى عام
من ألفى عام لم تصمت فى عيدك —
إلا هذا العام

فقباب الأجراس حداد

وسواد ملتف بسواد

...

القدس على درب الآلام

تحت صليب المحنة

تنزف تحت يد الجلاد

والعالم قلب منغلق دون المأساة

هذا اللامكترث الجامد يا سيد

انطفأت فيه عين الشمس –

فضل وتاه

وتستمر القصيدة فى حدود هذه الرؤية التقليدية تشكو الزمان والأقدار، فى أسلوب نثرى تقريرى، جفت فيه حتى الصور الجزئية الصغيرة وفقدت خصوبتها حتى تحولت بدورها إلى أسلوب نثرى. ومن منا الذى يهتز الآن أو يتأثر إذا قلت له كانت الأرض كالبساط الأخضر؟ إن تكرار الصور الجزئية مرات ومرات يفقدها خصوبتها وحيويتها، مما يجعلها بعد أن جفت من التكرار أقرب إلى النثر؛ ويجعلها على حد تعبير نقادنا الأقدمين من «العام المشترك»، والعام المشترك الذى يفقد خصوصيته ليس شيئاً آخر سوى الأسلوب النثرى التقريرى.

وتستمر هذه الرؤية التقليدية حتى نهاية القصيدة، التى تختتم بها الشاعرة عرض سوء الحال وشكوى الزمان بالتوسل «إلى السيد المسيح» لرفع الكرب عنا بعد أن أظهرت الشاعرة – بما لا يدع مجالا لاشك – مدى بؤسنا وحقنا فى الرحمة تقول :

من بئر الأحزان ، من الهوة
من قاع الليل
من قلب الويل
يرتفع إليك أنين القدس
رحماك أجر يا سيد عنا هذى الكأس

ومن المنبع نفسه تنبع قصيدة « إلى طفلين فى الضفة الشرقية »، وقصيدة « كلمات إلى وطنى » ، مع بعض التغاير الذى يجعل من القصيدتين أقل جفافا وأكثر خصوبة من النموذج الأول .

وبرغم أن قصيدة « إلى طفلين فى الضفة الشرقية » تلتقى مع قصيدة « إلى السيد المسيح» فى الرؤية التقليدية ، وفى غلبة الأسلوب النثرى التقريرى على أغلب أجزائها . فإن خصوبة بعض الصور الجزئية تجعل نغم القصيدة أكثر حيوية وأقل رتابة من النغم السابق ، وذلك برغم أن الكثير من هذه الصور الجزئية مكرر ، ولكنه لم يفقد بعد كل خصوبته .

ومن هذه الصور التى لم تفقد بعد كل خصوبتها حديث الشاعرة إلى الطفلة كرمة ، بعد أن ذكرت أنها تود لو تطير إليها ، لكن اللعنة الرابضة على الجسر تمنعها ، تقول :

يا كرم يا غزالتى
العسل الصافى المضىء فى العيون
يوحشنى كثير
والخصل الشقراء مثل القمح ، مثل موسم الحصاد
فى بلادنا
توحشنى ، توحشنى كثير

ويحس القارىء أن الشاعرة تفرض عليه مثل هذه الصور لتخفف من النغم الرتيب للقصيدة ، فهى تفزع إلى « شريط » التسجيل لتفرض علينا صوراً من بيسان عادية ، ولكنها تثيرنا لأن مجرد ذكر اسم « بيسان » يثير فى نفوسنا الحنين . تقول :

افزع ياصغيرتى إلى « الشريط »
ويملأ المكان صوتك الصغير
« خذونى إلى بيسان
إلى ضيعتى الشتائية .
الله يا بيسان !
كانت لنا أرض هنا
بيارة ، حقول قمح ترتمى مد البصر
تعطى أبى خيراتها
القمح والثمر
كان أبى يحبها يحبها
كان يقول لن أبيعها حتى ولو
أعطيت مثلها ذهب
واغتصب الأرض التتر

ومن صور فرض المشاهد على القارىء ، التى تثيره لأسباب لاترجع إلى خصوبتها الفنية ولكن لأنه مهيأ بحكم وضعيته لأن يستثار ، قولها فى حديثها إلى الطفل عمر :

تتعبنى الأشواق ياعمر
لوجهك القمر

هل ذاكر أيام كنت تطلع الجبل
تحمل لى اضمامة من زهر الجبل
قرن الغزال والشقائق الحمراء والزرقاء
والحبق البرى والشمر
هدية الربيع فى بلادنا هدية المطر

ويتفق النموذج الثالث من نماذج الرؤية التقليدية ، والمتمثل فى قصيدة « كلمات إلى وطنى » مع النموذج الثانى فى كونه أقل جفافا وأكثر خصوبة ، ولكنه يختلف عنه فى القفزة الفجائية التى ختمت بها الشاعرة قصيدتها ، والتى تمثل المقاومة والتفاؤل والصلابة التى تنبع فجأة بلا مقدمات ، بل ضد المقدمات ورغم أنفها . والذى يجعل من خاتمة هذه القصيدة قفزة مفاجئة أن الشاعرة تتحدث فى المقطوعة الأولى منها عن مدينتها الحزينة التى رأت الموت والخيانة والظلام والبلاء ، ومن شوارع هذه المدينة أختفت الأطفال والأغانى والظل والصدى ، وحل بالمدينة الصمت الفاجع المحمل بوطأة الموت والهزيمة .

وفى المقطوعة الثانية تتحدث عن الطاعون الذى فشا فى المدينة ، وكيف أنطلقت الشاعرة إلى العراء تطلب من السماء أن تنزل الأمطار لتطهر المدينة ، بيوتها وجبالها وأشجارها ، وتتحدث فى مقطوعة ثالثة عن موعد كان لها مع صديق غريب ، وكيف استحال عليها أن تترك مدينتها للافاعى المعربدة ، ولولا كرامتها الجريحة وهزيمة شعبها ، ولولا خزيها وعارها ، لأجتمعت بصديقها ولأصبحا كما كانا « فرخى حمام » .

وفى المقطوعة الرابعة تتحدث عن الطوفان الذى اقتلع الشجرة فهوت وتحطم جذعها ، وفى غمرة هذا الجو المأساوى ، الذى سبقت الإشارة إليه ، تختم الشاعرة المقطوعة الرابعة فجأة بقولها :

ستقوم الشجرة

ستقوم الشجرة والأغصان ستنمو فى الشمس وتخضر

وستورق ضحكات الشجرة

فى وجه الشمس

وسيأتى الطير

لابد سيأتى الطير ، سيأتى الطير ، سيأتى الطير

وهكذا فجأة : وبعد أن هوت الشجرة ، وتحطم جذعها ، انتفضت فجأة . ولاشك أن ذلك لايتم إلا بمعجزة ، فى غمرة المأساة وضد كل مقدمات القصيدة وجوها ، ينبع تفاؤل غير مبرر ينظر إلى الثورة نظرة رومانسية ، لاتنبع من القصيدة ولكن من حاجة الشاعرة إلى إنقاذ نفسها ولو ضحت من أجل ذلك بقصيدتها :

وتسير المقطوعة الأخيرة من القصيدة فى جو معجزة الخلاص التى فرضتها الشاعرة ثم نسيت أنها فرضتها فصدقت نفسها لتقول :

موطننا الحبيب لا

مهما تدر عليك فى متاهة الظلم

طاحونة العذاب والألم

لن يستطيعوا ياحبيبنا

أن يفقأوا عينيك لن . . .

وبرغم أن إرادة التفاؤل والمقاومة فى القصيدة الأخيرة جاءت مفروضة فرضا ومفاجئة ورومانسية وغير مبررة ، إلا أنها تعد بمثابة صوتها الثانى الذى تحاول فيه أن تكون أكثر تفتحا على الواقع ، وأكثر قربا منه وأقرب إلى الالتحام به :

– ٥ –

يمثل الصوت الثانى فى شعر فدوى طوقان وفى قصائد مابعد حزيران محاولة جادة للتفتح على الواقع، والخروج من إطار الإنغلاق على الذات وأسر الرؤية التقليدية والقيم السائدة. ويمثل هذا الصوت بالتالى محاولة لإدراك الأبعاد الحقيقية للذات والموضوع، وللذات فى مواجهة الآخرين، ومثل هذا الإدراك يقود بالضرورة إلى الإحساس بضرورة التغيير وبالوسيلة الفعالة المؤدية إليه، ويدفع إلى رفض القيم التى تعوق إرادة التغيير والثورة عليها. وينتهى كل ذلك بالشاعرة إلى عمق فى الإحساس واتساع فى مدى رؤيتها، وإلى خصوبة وحيوية وتطوير هذا الفن، حتى يستطيع إستيعاب رؤياها الخصبة والمتجددة ثم تجسيدها فى أشكال شعرية.

ولكن محاولة إنطلاق الفنان إلى أفق جديد وإرادته المخلصة لتحقيق ذلك لايؤديان بصورة آلية إلى تحقيق ما يريد، فهو يجرخلفه مهما بذل من جهد كل قيم واقعه الحضارى والفنى، والتى عاقت انطلاقته من البداية. وتخلص الإنسان من كل هذه المعوقات يحتاج إلى مخاض طويل قاس وعنيف حتى يظهر مولوده الجديد. ومن الطبيعى لذلك أن تكون قصائد فدوى التى تحاول تجسيد الرؤية الجديدة تمثل مستويات عديدة، بعضها يرتبط بصلات وثيقة بالعالم القديم وبعضها يبشر بالصوت الجديد ويكاد يؤكده. ومن هنا فنحن لانسمع فى هذه القصائد نغماً واحداً ولكننا نسمع أنغاماً متعددة تكشف عن مستويات فنية متفاوتة، كما يكشف كل نغم منها عن خطوة فى الدرب الطويل والشاق الذى تسير فيه الشاعرة، منطلقة إلى تجسيد رؤيتها الجديده. وسنتحدث عن قصائد فدوى طوقان التى تمثل رؤيتها الجديدة حسب المستوى الفنى الذى تمثله، وفى شكل تصاعدى حتى نصل إلى قمة ما وصلت إليه فى سعيها لتجسيد رؤيتها ..

أما النغم الأول :

الذى نريد أن نتعرض له فيمثل نغماً تقريرياً نثريا يكشف أولى خطوات الشاعرة على الدرب الجديد ، وتبدو الشاعرة فى هذا النغم وكأنها تدخل عالماً غريباً لا تكاد تجد نفسها فيه ، وتحس وكأنها ضائعة فى هذا العالم مفروضة عليه ، وأن صوتها أقرب كثيراً إلى الصوت القديم . ويمثل هذا المستوى فنياً قصيدة (الفدائى و الأرض) ، فالشاعرة فى هذه القصيدة تطرح نظرياً إنغلاقها على ذاتها وتحاول تجسيد العلاقة بين الفدائى والأرض، والموضوع الذى اختارته يمنحها إمكانيات رائعة للنجاح لأنها تتحدث عن معركة الفدائيين الرائعة فى (طوباس) ، — كما ذكرت فى المقدمة النثرية —

ومن خلال استشهاد البطل مازن أبو غزالة الذى غطى إنسحاب رفاقه ثم فجر نفسه ومزق معه عدداً من جنود العدو المحيطين به . وتتحدث عن مفكرة مازن التى عبر فيها عن إحتقار الكتابة أمام الكارثة التى حلت بوطنه. كل هذه الإمكانيات الدرامية الرائعة أجهضتها الشاعرة ، وأصبحت القصيدة فى أغلبها مكونة من بيان طويل نثرى ، يتحدث فيه (مازن) إلى أمه عن الأسباب التى دفعته إلى الإنضمام لركب الفدائيين فيقول :

ماض أنا أماه
ماض مع الرفاق
لموعدى
راض عن المصير
أحمله كصخرة مشدودة بعنقى
فمن هنا منطلقى
وكل ما لدى ، كل النبض
والحب والإيثار و العبادة
أبذله لأجلها ، للأرض .

مهرا فماأعز منك يا
أماه إلا الأرض
ـ : يا ولدى !
يا كبدى !
ـ : أماه موكب الفرح
لم يأت بعد
لكنه لابد أن يجىء
يحدو خطاه المجد
ـ : يا ولدى !
يا . . . .

وبعد أن ينهى مازن من إلقاء بيانه النثرى ، والذى لا يقطعه إلا صوت الأم قائلة : يا ولدى يا كبدى ! تقول له اذهب . ثم تبدأ الشاعرة فى إلقاء بيان الأم عن الأسباب التى دفعتها إلى التصريح لولدها بالذهاب ، فتقول ضمن ما تقول :

يا ولدى
يا ولدى
من أجل هذا اليوم
من أجله ولدتك
من أجله أرضعتك
من أجله وهبتك
دمى وكل النبض
وكل ما يمكن أن تمنحه أمومة
يا ولدى يا غرسة كريمة
اذهب فما أعز منك يا
بنى إلا الأرض !

وحتى ينتهى القارىء من القصيدة يحس أن استشهاد مازن أبو غزالة الرائع لم يعبر عنه بعد ، وقد أضعف قضيته أسلوب الشاعرة النثرى التقريرى ، وهذه البيانات الطويلة التى لا تخلو من افتعال .

أما النغم الثانى :

الذى نسمعه فى صوت فدوى على دربها الشاق والطويل فهو نغم خطابى تحريضى ، وهو من الناحية النفسية قريب الشبه بالنغم الأول لأنه يعمد أيضاً إلى الأسلوب التقريرى ، ولا يجسد الإحساس فى موقف أو تجربة بل يردد نداءات وشعارات ، والفرق بينه وبين النغم الأول أن الثانى صاخب الجرس قوى الرنين أقرب إلى صوت الخطيب ، فى حين يمثل الصوت الأول جرساً خافتاً ومنطقياً يقربه من أسلوب المقال .

ويتمثل النغم الثانى فى قصيدة « حرية الشعب » ، ولعل الشاعرة أحست بما فى القصيدة من جو صاخب وخطابى فأشارت إلى أنها تكتب نشيداً لا قصيدة ، والفصل بين القصيدة والنشيد قد يكون فى الجرس والإيقاع ، ومسحة التفاؤل أو الحماس التى تسود جو النشيد ، وليس الفرق فى البناء الفنى بحيث يقتصر النشيد على ترديد الشعارات ، ويترك للقصيدة مهمة تجسيد هذه الشعارات ، فطبيعة الفن والشعر واحدة وإن كان ذلك لا يمنع الإختلاف النسبى . وطبيعة النشيد والقصيدة أيضاً واحدة ، وإن كان ذلك لا يمنع الإختلاف النسبى بينهما ، ونشيد فدوى الذى تقدمه لا يشدنا إلى أرض أو بيت أو ذكرى ، ولكنه يردد الشعارات على هذه الصورة :

حريتى !

حريتى !

حريتى !

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفى اللهب

وأظل رغم القيد أعدو خلفها

وأظل رغم الليل أقفو خطوها
وأظل محمولا على مد الغضب
وأنا أناضل داعياً حريتى !

حريتى !
حريتى !
ويردد النهر المقدس والجسور
حريتى !
والضفتان ترددان : حريتى
ومعابر الريح الغضوب
والرعد والإعصار والأمطار فى وطنى
ترددها معى :
حريتى ! حريتى ! حريتى !

هل يمكن مقارنة أسلوب مثل هذا النشيد بأغنية « القدس » للأخوين رحبانى ، أو حتى بنشيد على محمود طه « أخى جاوز الظالمون المدى » .

أما النغم الثالث :

فى صوت فدوى طوقان فى سعيها الدائب المتقدم لتجسيد رؤيتها الجديدة ، فيمكن تسميته بالرؤية « الهروبية » للواقع : ويتمثل هذا الموقف فى محاولة تجاوز الشاعرة لما فى الواقع من خزى وعار وهوان ، لا بمواجهته ولكن بالهرب منه . إما إلى الماضى وإما باللجوء إلى عرب آخرين استطاعوا الصمود للعدو ومقاومته . والبناء الفنى لهذا النغم أشد تماسكا ، وينبع من موقف أكثر تجسداً ، وأقرب إلى التجربة الشعرية الناجحة ، ولكن هذا الموقف بتجاوزه للواقع لا يستمد عزاءه منه ، بل يستمده من الماضى ، أو من الصامدين فى الأرض المحتلة منذ سنة ١٩٤٨ . كما يستمد العزاء أحياناً من التفاؤل المبالغ فيه الذى لا ينبع من واقع الثورة بقدر ما ينبع من الأمل فيها ، ونسيج هذه القصائد

أميل بحكم طبيعته إلى أن يستمد صوره من صور الماضى المجيد لا من صور الواقع الحى. ولعل أصدق مثال على مثل هذا النوع من الشعر، قصيدة «آهات أمام شباك التصاريح عند جسر النبى» : القصيدة هنا تنبع من موقف، وتحاول تجسيد الشعور بالمهانة والذل والألم الذى يتعرض له العرب على أيدى الغزاة الفاشيين من خلال تجربة محاولة عبور النهر والحصول على تصريح!

سبع ساعات إنتظار فى القيظ ، العرق يسقط ملحاً فى الجفون. اللهفة الحرى: لطمات فاشية مصحوبة بالسباب (عرب.. فوضى.. كلاب..). شباك التصاريح يصفق فى وجه المنتظرين، ثم هرب من ذلة الواقع ومهانته إلى كبرياء العرب الماضين وانفتهم.

(عرب.. فوضى.. كلاب)
آه ا وامعتصماه!
آه يا ثار العشيرة
كل ما أملكه اليوم إنتظار
آه من قص جناح الوقت، من
— كسح أقدام الظهيرة
يجلد القيظ جبينى
عرق يسقط ملحا فى جفونى
آه، جرحى!
مرغ الجلاد جرحى فى الرغام
ليت للبراق عينا
آه يا ذل الأسار
حنظلا صرت، مذاقى قاتل
حقدى رهيب، موغل حتى القرار
صخرة قلبى وكبريت وفوارة نار

ألف « هند » تحت جلدى

جوع حقدى

فاغرفاه . . . سوى أكبادهم لا

— يشبع الجوع الذى استوطن جلدى . . .

وهكذا تلجأ الشاعرة إلى الهروب من قهر الواقع وذله إلى كبار المنتقمين الآخذين بالثأر من العرب القدماء ، « المعتصم ، البراق ، هند . . . وبرغم أن « هندا » إنتقمت لباطل ، إلا أنها كانت من أشرس المنتقمين ، وكأن الشاعرة تريد أن تبعث هؤلاء جميعاً من قبورهم لينتقموا لها .

وفرق كبير بين هذا الشعر الذى ينبع من تجربة حية ويعتمد على الصور التى تنهمر فى تتابع لتجسد إحساس الشاعرة ، وبين النماذج السابقة التى تعتمد الأسلوب النثرى التقريرى بحيث يمكن إعتبار هذه القصيدة وقصيدة « لن أبكى » المهداة إلى شعراء المقاومة ، والتى تحمل الطابع نفسه ، خطوة هامة على طريق فدوى فى سعيها لاكتشاف رؤيتها الجديدة بعمق كاف يجعلها تجربة فنية خصبة ، وناجحة إلى حد كبير .

(٦)

فى النغم الرابع :

والأخير نلتقى بأنقى وأصفى النغمات التى وصلت إليها فدوى فى سعيها المؤلم والمستمر لاكتشاف رؤيتها الجديدة ، إنها لم تعد تطرق عالما غريباً يكاد ينكرها وتنكره ، ولكنها تسير الآن ثابتة الخطوة فى عالم أليف تحاول فيه اكتشاف الواقع بصدق وعمق ، ولا يحجب رؤيتها تضخم الذات وانغلاقها ، ولا تقف أسيرة القيم التقليدية ولا تكتفى بالصراخ بمأساتها ، ولا بالتوسل لخلاص نفسها ، ولاتدين الآخرين وتبرىء نفسها ، ولكنها

تدرك أن خلاصها مربوط بخلاص الآخرين لأن خلاصهم جميعاً يرتبط بالواقع وقضيته الأساسية ، ولا هروب هنا من الواقع فى انتظار معجزة من هيئة الأمم أو الضمير العالمى أو من الإمجاد الماضية ، بل بمواجهة صريحة لهذا الواقع ، وتحمل لمسئوليته . وحين نحس فدوى واقعها بهذا العمق يختفى الخلل فى الإحساس بثقل الموضوع وأبعاده ولاتلغى ذات الشاعرة الموضوع فنسمع الأنين أوالصراخ الذاتى ، كما لايلغى الموضوع الذات فنستمع إلى بيان أو خطاب ثورى ، ولكن الذات والموضوع يلتحمان للتعبير عن تجربة إنسانية خصبة ومتجددة ، لا مكان فيها للمثال والمطلق والعام والأسلوب النثرى التقريرى ، بل يصبح المكان الأول للخاص منطلقاً للعام ، وللنسبى الذى يتجسد فى موقف أو تجربة . ولا تستمد الشاعرة صورها من الموروث والمألوف ، ولكنها تخلق صوراً جديدة تتناسب مع الرؤى الجديدة ، وتعانى فى إكتشافها وخلقها كما عانت الإحساس العميق بواقعها . وتتحول القصيدة إلى بناء درامى مترابط نام تتعاون فيه كل الجزئيات للوصول بالقارىء إلى الإحساس بما أحسته الشاعرة ، وتصبح القصيدة بالنسبة للقارىء كشفاً جديداً ، لامحاولة مكررة استمع إليها آلاف المرات .

ونحن نلتقى مع فدوى فى هذا المجال فى قصيدتين هما : « أغنيات صغيرة إلى الفدائيين » و « حمزة » . وتمثل أغنيات صغيرة إلى الفدائيين التمهيد الطبيعى لقصيدة « حمزة » ، ذلك لأنها تتكون من مجموعة من المقطوعات التى يعبر كل منها تعبيراً صادقاً وعميقاً عن موقف ، ولكنها تنفصل بعضها عن بعض ولا ترتبط إلا برباط خارجى يتمثل فى أنها أغنيات موجهة إلى الفدائيين . والشاعرة لا تزعم لأغنياتها أكثر من هذا ، وأغنياتها تمس نفوسنا بصدقها وعمقها فى حدود ما أرادت لها .

وهى فى الأغنية الأولى التى أسمتها « مخاض » تدرك أن الآلام والعذاب والقهر وكل مايتعرض له الشعب الفلسطينى ليست دليل استسلام ، ولكنها

البوتقة التى سينصهر فيها إيذاناً بميلاده الجديد . وهى تحس أن الثورة ليست معجزة من الخارج ، ولكنها كائن يولد من الألم والتضحية والمعاناة . تقول الشاعرة .

الريح تنقل اللقاح
أرضنا تهزها فى الليل رعشة المخاض ؟
ويوهم الجلاد نفسه
بقصة العجز ، بقصة الحطام والأنقاض .

• • •

ياغدنا الفتى خبر الجلاد
كيف تكون رعشة الميلاد
خبره كيف يولد الأقاح
من ألم الأرض ، وكيف يبعث الصباح
من وردة الدماء فى الجراح

لانسمع هنا تفاؤلا ساذجاً ، ولا تشاؤماً يائساً ، ولكننا نحس إحساس الشاعرة العميق والصادق ولا نلتقى بأسلوب نثرى ، ولا بتحريض خطابى زاعق ، ولكننا نلتقى بصور حية وخصبة تتابع لتكشف عن حس صادق وعميق .

ولن نحاول استعراض الأغنيات الخمس فى القصيدة ، ولكننا سنكتفى بعرض الأغنية الخامسة والأخيرة . وذلك لأن عنوانها وهو « عاشق موته » يكشف ظاهره عن ردة رومانسية ، ولكن التأمل فى الأغنية يكشف لنا غير ما يوحى به ظاهرها . تقول الشاعرة :

تخطفنى الرؤيا مع ابتسامة الصباح

أراه طائرى يطير

يهجرنى قبل الأوان

يفلت من يدى فى دوامة الرياح

وينشر الجناح فى اختلاجه الأخير

يدافع الرياح ثم يهوى من مشارف الصباح

وتفتح الصخور ساعديها جدولى حرير

تلقف طائرى الذى يهجرنى قبل الأوان

وتسترد إبنها الأوطان ، تسترده

لقلبها الحى العتيق

• • •

ياشجر المرجان عرشت أغصانه

على جوانب الطريق

أعشق موتى فى مواسم الفداء والعطاء

أعشق موتى تحت ظلك المضرج الغريق

وبرغم مايوحى به عنوان المقطوعة من عشق رومانسى للموت ، فإن صور الأغنية المتتابعة تكشف عن عشق أروع للحياة . وأن الفدائى ما انطلق إلى موته إلا من أجل الحياة ، ودفع الموت . فقد أطلقته دوامة الأحداث وعنفها ، إنطلق يدافع الرياح والأخطار عن وطنه ، وحين هوى حمى بدمه قلب وطنه من أن يتوقف عن النبض ، وحمى وطنه من الموت . وهو لا يعطى حياته إعتباطاً ولكنه يمنحها حين يصبح الفداء الحاجز الوحيد الذى يمنع موتاً أقسى وأرهب بكثير من الموت .

وتعد قصيدة « حمزة » ، من وجهة نظرنا ، أروع المحاولات التى وصلت إليها الشاعرة فى سعيها الدائب إلى إكتشاف واقعها بعمق وصدق، وتجسيد هذا الكشف فى تجربة حية نامية ومتطورة ، يتعاون فيها كل عناصر التعبير لخلق نغم حى ومتناسق ، ولذلك فنحن نميل إلى تتبع تجربة الشاعرة خطوة خطوة لإدراك مدى النجاح الذى حققته و الأفق الذى تستشرفه .

تبدأ الشاعرة قصيدتها بقولها .

كان حمزة
واحدا من بلدتى كالآخرين .
طيبا يأكل خبزه
بيد الكدح ، كقومى البسطاء الطيبين .

* * *

قال لى حين إلتقينا ذات يوم
وأنا أخبط فى تيه الهزيمة .
أصمدى ، لاتضعفى يا ابنة عمى .
هذه الأرض التى تحصدها نار الجريمة .
والتى تنكمش اليوم بحزن وسكوت .
هذه الأرض سيبقى
قلبها المغدور حيا لا يموت .

* * *

هذه الأرض إمرأة
فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحد
قوة الخصب التى تنبت نخلا وسنابل .
تنبت الشعب المقاتل .

الأبيات الأولى للقصيدة توحى بأن الشاعرة إختارت النموذج الذى يستطيع تجسيد تجربتها ، حمزة فرد عادى من أبناء فلسطين كالآخرين ، بسيط وكادح ، وبرغم أن الشاعرة كانت موفقه فى إختيار النموذج ، فإننا نشعر فى البداية بالحذر منه ، لأن النموذج مازال حتى الآن عاما وهو ليس جديدا ، وقد إستغله من قبل كثير من الشعراء (الذين يكتفون برفع الشعارات) ، وجعلوا منه ضحية بريئة لترديد شعاراتهم ، ولكن فدوى لا تهبط إلى هذا المنزلق . وتبدأ شخصية حمزة فى التحدد ، وأول ما يحدده هو مناداته الشاعرة « يا ابنة العم » ، التى توحى بطيبته وريفيته وأبوته ، وتكشف فيه شخصية الريفى التى تبدو من الخارج صارمة أحياناً ولكنها تفيض حنانا من الداخل ، وهو أقدر بأبوته الفياضة على منح العزاء ، وهو ليس مثقفا حسب مصطلحات المثقفين ولكنه أقدر على إكتشاف سر الأرض منهم لكثرة إلتصاقه بها ومعايشته لها . وقد أحبته الأرض كما أحبها فأفضت إليه بسرها الذى عجز المثقفون عن إكتشافه حين إنقطعت صلتهم بالأرض وأسرارها ، ولأنه يعرف سر الأرض فهو أقدر على منح العزاء للمثقفين . وبتعبير آخر أصبح حمزة أقدر على إكتشاف الواقع والحس بالمستقبل من المثقفين أنفسهم . ويمكننا هنا أن ندرك مدى العمق والصدق اللذين وصلت إليهما فدوى ، والتغيير الذى حدث فى موقفها ، فبعد أن كانت تنفر من الآخرين وتدينهم ، وتحاول إرشادهم إلى الطريق ، أدركت أن على المثقف أن يلتحم بشعبه بل أن يتعلم منه أحياناً !.

وتدور الأيام ، وتحس الشاعرة التى كانت « تتخبط فى تيه الهزيمة » يوم التقت بحمزة ، أن صمود حمزة كان له ما يبرره ، وأن نبوءته تتحقق .

دارت الأيام لم ألتق فيها بابن عمى

غير أنى كنت أدرى

أن بطن الأرض تعلو وتميد

بمخاض وبميلاد جديد .

ولم يكن صمود حمزة مجرد صمود نظرى ، ولكنه نابع من تجربته ومن اكتشاف سر الأرض التى لا تعطى إلا من يمنحها الجهد والعرق والألم ، ولذلك استمر حمزة صامداً قبل أن يتعرض لتجربة الاضطهاد والعسف النازى وبعدها ، (لأنه يعرف كيف يدفع مهر الأرض) .

كانت الخمسة والستون عام
صخرة صماء تستوطن ظهره .
حين ألقى حاكم البلدة أمره
(انسفوا الدار) وشدوا
إبنه فى غرفة التعذيب
التى
حاكم البلدة أمره .
ثم قام
يتغنى بمعانى الحب والأمن واحلال السلام !

فى تكرار الشاعرة لعبارة « التى حاكم البلدة أمره » عالم خصب من الإيحاء أغنى بكثير من قاموس الشتائم الذى يلقى بأسلوب مباشر مهما بلغ من الطول ، وتكرار العبارة على هذه الصورة يفتح أمامنا عالما من التساؤلات .. من جعل هذا الحاكم حاكما !؟ وبأى حق أو سلطة يحكم ، ثم هو يحكم على من ؟ .. على حمزة الذى التصق بالأرض خمسة وستين عاما وعانى فى سبيلها ما عانى ، وأحبها وأحبته حتى فتحت له قلبها وأفضت إليه بسرها . وتلتوى أفعى الجند حول الدار ويصدر الأمر بالإخلاء ، ويفتح حمزة شرفات الدار ، ويكبر تحت عين الجند ، وينادى بأنه وأولاده فداء لفلسطين ، وتهتز أعصاب البلدة ويسطير على الدار الخشوع والسكوت ، ثم تمر ساعة .

ساعة ، وارتفعت ثم هوت
غرف الدار الشهيدة
وانحنى فيها ركام الحجرات

بحضن الأحلام والدفء الذى كان ، ويطوى
فى ثناياه حصاد العمر ، ذكرى سنوات
عمرت بالكدح بالإصرار ، بالدمع ، بضحكات سعيدة .
. . . .

تأمل مهارة الشاعرة فى اختيار الألفاظ والصور المحملة والمثقلة بالإيحاء، الدار ترتفع معنويا وهى تهوى ماديا ، والغرف الشهيدة تنحنى لتحضن الآلام والدفء والذكرى .

وتنتهى القصيدة بحمزة وقد اجتاز التجربة واستمر صامدا مرفوع الرأس :

أمس أبصرت ابن عمى فى الطريق
يدفع الخطو بعزم ويقين !

• • •

لم يزل حمزة مرفوع الجبين

• • •

ولا يخلو عمل من الأعمال من بعض ملاحظات يمكن أن تقال ، فبرغم القدرة الرائعة على اختيار اللفظة الموحية لا يستطيع الإنسان أن يستريح لعبارة « بيد الكدح » ، وبرغم المهارة فى اختيار الصور ، فإن صورة حمزة وهو يصرخ من شباك داره تبدو قلقة ، لأن شخصية حمزة كما قدمتها الشاعر تكره الصخب والصراخ المتشنج ، وتلجأ إلى وسائل أخرى للتعبير عن احتجاجها .

• • •

وبعد فقد عمقت رؤية فدوى لواقعها فى قصيدة « حمزة » إلى حد كبير ، ولأن هذه الرؤية عمقت ، فقد استطاعت الشاعرة أن تقدم لنا فيها

تجربة فنية متكاملة ، حية ونامية ومتطورة ، معتمدة على الإيحاء وسيلة الفن والأدب ، ووضعت وسائل التعبير بمهارة فى خدمة الرؤية التى أرادت التعبير عنها .

ولأن قصيدة حمزة هى آخر ما نشر للشاعرة من شعر(١) ، فنحن على يقين من الالتقاء معها فى تجارب فنية أنضج ، إلا إذا حدث لها مايعوقها رغم ارادتها عن عطائها الذى منحته وتمنحه وستمنحه لنا .

---

(١) يصح هذا الحكم بالقياس إلى التاريخ الذى نشر فيه البحث لأول مرة . فى مجلة الآداب البيروتية ، عدد مارس سنة ١٩٦٩ .

٦ - نزار قبـانى

بين صوت الشاعر وصوت الواعظ

نزار قبـانى

بين صوت الشاعر وصوت الواعظ(١)

(١)

إذا كان الحس الصادق والعميق للفنان العربى يكشف له عن طريق واحد وحتمى ليس أمام أمتنا العربية غيره للدفاع عن وجودها ، وهو طريق الكفاح المسلح . وإذا كان يرى أن رؤيته للواقع على هذه الصورة تدفعه إلى دعوة أبناء أمته إلى التضحية بأنفسهم دفاعاً عن حياتهم ومستقبلهم ، فإن هذه الرؤية نفسها تحتم عليه أن يكون قادراً هو الآخر على التضحية ، وأن يتسلح بروح المحارب فى كل ما يكتبه وأن يكون مستعداً لكل تضحية تفرض عليه وأن يقاوم فى ذاته كل محاولاتها لتبرير نفسها أو تطهيرها ، وأن يدرك سخف ماكان يسمى بالمجد الأدبى ، وأن يكف عن العويل والصراخ إذا شكته إبرة . وإلا تحول إلى مهرج يدعو الناس إلى الكفاح حتى الموت ، وهو أثناء دعوته يرتعد ذعراً خشية أن يقذفه أحدهم بحجر .

ولا شك أن الكثيرين من أدبائنا يحاولون الآن جاهدين أن يحفروا أرض الواقع بعمق ، وأن يجدوا للفنان مكاناً فى معركة أمته العربية . وأن يردوا له مكانته بعد الضربة التى أصابته فى الصميم ، وكشفت له عما يتلهى به من زخارف هامشية جعلته يلهث خلف الأحداث عاجزاً عن مواكبتها أو دفعها إلى الأمام . أليس من المثير للعجب والدهشة أن تكون الصدمة التى أصابت الأديب العربى بعد النكسة العسكرية لا تقل عن صدمة أى فرد عادى من أفراد أمته ؟ !

إن الأمانة تفرض على الأديب العربى أن يحاول الكشف عن العوامل

---

(١) نشرت بمجلة الآداب ، عدد فبراير ١٩٦٩ ، بعنوان « صوتان فى يوميات إمرأة لا مبالية » .

السلبية التى عاقت حركته فى الماضى والتى تعترضها فى المستقبل. سواء أكانت هذه العوامل مفروضة عليه من الخارج أو نابعة من الداخل، لعلنا بهذا التكاشف نستطيع التخلص من سلبياتنا، أو نمهد الطريق لجيل من الأدباء أشد صموداً وأصلب عوداً (/).

وسيكون الحديث الذى أتعرض به لـ «يوميات امرأة لا مبالية (١)» محاولة من محاولات التكاشف تتعدى حدود الأشخاص، علها ترتفع إلى مستوى المسئولية.

(٢)

كان نزار قبانى قبل النكسة شاعراً ملء السمع والبصر، يحظى بأكبر عدد من المعجبين حظى به شاعر، كما كان يتمتع أيضاً برفض عدد لا بأس به من مثقفى أمته: وقد أدهش نزار المعجبين به والرافضين لشعره بعد نكسة حزيران مرتين.

أما الدهشة الأولى فترجع إلى الانقلاب المضاد الذى حدث فى شعره، سواء بالنسبة لمجال هذا الشعر أو لمستوى عمق الرؤية فيه.

وكان مجال شعر نزار قبل النكسة يدور حول المرأة، لا مجرد امرأة ولكن المرأة الجميلة جمالا مثالياً مطلقاً، وإذا عجز الواقع عن منح نزار هذه المرأة، فعليه كشاعر أن يسقط عليها كل هذا الجمال المطلق والمثالى:

فلا تنعتينى بموت الشعور
ولا تحسبى أن قلبى حجر
فبالوهم أخلق منك إلها
وأجعل نهدك.. قطعة جوهر

---

(١) الديوان من تأليف الشاعر نزار قبانى، وصادر عن منشورات نزار قبانى، بيروت سنة ١٩٦٨ م.

وبالوهم أزرع شعرك دفلى

وقمحا .. ولوزا .. وغابات زعتر »

ومن الطبيعى أن ينفى نزار عن عالمـه الشعرى كل امرأة تجاوزت الأربعين ، أو كانت لا تتمتع بهذا الجمال المثالى والمطلق .

وكل هموم هذه المرأة نابعة من همومها الجسدية ومن رغبتها فى اقتناص الرجل . ولعل استعراض بعض عناوين قصائد نزار يكشف حدود المجال الذى كان يدور فيه شعره ، فنحن نجد أنفسنا ندور فى حلقة من مثل هذه العناوين « القرط الطويل ، رافعة النهد ، نهداك ، شمعة ونهد ، إلى ساق ، حلمة ، الشفة ، إلى مضطجعة . همجية الشفتين ، ذئبة ، المستحمة ، مصلوبة النهدين ، معجبة ، ثوب النوم الوردى ، خصر ، هرة ، القميص الأبيض ، الجورب المقطوع . . . إلخ .

ومن الطبيعى أن هذه المرأة الجميلة بصورة مطلقة ، فى حاجة إلى رجل فحل أو « دون جوان » بصورة مطلقة أيضاً يستطيع أن يذيب المرأة بنظرة واحدة :

تناول السكر من أمامى

ذوب فى الفنجان قطعتين

ذوبنى ذوب قطعتين

وتدور هموم مثل هذا الرجل وقدره ومصيره حول جسد المرأة أيضاً ولا شئ غير ذلك .

بأعراقى الحمر .. امرأة

تسير معى فى مطاوى الردى

تفح وتنفخ فى أعظمى

فتجعل من رئتى موقداً

ولا أقدر من مثل هذا الرجل على اكتشاف مفاتن أنوثة المرأة وتذوقها :

« وشجعت نهديك .. فاستكبرا

على الله حتى فلم يسجدا »

ووظيفة الشقراء عنده تتحدد على الوجه التالى :

« شقراء يا فرحة عشرينتا

ونكهة الزق وهزج الفراش »

ولا تختلف وظيفة السمراء عن الشقراء :

« سمراء صبى نهدك الأسمر فى دنيا فمى

نهداك نبعا لذة حمراء تشعل لى دمى

متمردان على السماء ... على قميص المنعم

صنمان إنى أعبد الأصنام رغم تأثمى »

ويتحدد مصير الشاعر وقدره بين شفتى حبيبته على هذا النحو :

« الفلقة العليا .. دعاء سافر

والدفء فى السفلى .. فأين أموت ؟ »

وتدور العلاقة بين مطلق هذه الأنثى ومطلق هذا الرجل خارج حدود المجتمع والزمان والمكان ، بلا هموم إلا هذا الهم الوحيد ، ودون أن يختلط بهذا الهم أو ينعكس عليه أية هموم إنسانية أخرى . ولذلك فالعلاقة بين الرجل والمرأة فى هذا الشعر مطلقة بلا حـــدود ، وثنية بصورة قاسية ، سطحية ومغلقة لأنها لا تتفاعل مع أية علاقة اجتماعية أخرى .

المرأة محكوم عليها مقدماً إذا بعدت عن مطلق الجمال أو إشباع الشبق الجنسى لدى الرجل ، إذا تجاوزت سن الأربعين أو كانت متوسطة الجمال

أو أصبحت حبلى ، أو أشبع الرجل شبقه إليها ، أو نظرت فى علاقتها بالرجل لشىء آخر غير مطلق رجولته .

والرجل أيضاً محكوم عليه إذا لم يكن فحلا يذيب النساء بقوة شخصيته ويحركهن حتى الأعماق . وليس من الغريب أن يكون قاموس نزار فى هذه الفترة مكوناً من مثل هذه الألفاظ : « الدانتيل ، العراء ، شهقة ، حلبة حمقاء ، شرس ، الحرير ، الغلالة ، أشرطة الحرير ، مزرعة الفل ، النفخ ، الفحيح . . إلخ »

وحين كانت الظروف تفرض على الشاعر أن يخرج عن هذا المجال ، كما حدث فى قصيدة « جميلة » ، فإن قاموس الشاعر كان يتغلب عليه حتى لنحس جميلة جسداً قبل أن تكون رمزاً للمقاومة .

ومن حق الشاعر علينا أن نذكر أن بعض شعره الأخير قبل النكسة يكشف عن انقلاب فى موقف الرجل من المرأة ، فبعد أن كان الصائد الفخور بدأنا نحس بنغمات صادقة تكاد تحطم الحصار الذى فرضه الشاعر على نفسه ، كأنه أدرك أخيراً ما كان ينبغى أن يدركه من البداية ، وهو أن شعره كله وماصوره فيه ليس إلا نوعاً من الهروب فيقول :

لا أحد يفهم مأساة شهريار

حين يصير الجنس فى حياتنا نوعاً من الفرار

مخدراً نشمه فى الليل والنهار

ضريبة ندفعها

بغير ما اختيار ؟

أو يتوجه إلى إمرأة بالحديث فيقول :

« وبعد

أياشهر زاد النساء

أنا عامل من دمشق . . فقير

رغيفى أغمسه بالدماء

شعورى بسيط

وأجرى بسيط

وأومن بالخبز والأولياء

وأحلم بالحب كالآخرين

وزوج تخيط ثقوب ردائى »

هذه هى الخطوط العريضة التى كانت تحدد مجال نزار قبل النكسة وعالمه، وقد حاول نادراً أن يتحدث بصوت الواعظ فى قصائد مثل « قصة راشيل شوارزنبرغ » و « خبز وحشيش وقمر » أو « رسالة جندى فى جبهة السويس » ، ولكن صوت الواعظ كان خافتا لايكاد يبين إلى جانب صوت « الدون جوان » ، الذى كان نزار يمثله بالنسبة لمن أعجبوا به أو لمن رفضوه(١) .

(٣)

وكانت الصدمة التى أدهشت المعجبين والرافضين معا لشعر نزار هى إنهيار عالمه القديم إنهيارا كاملا ، واختفاء صوته الأول ، وخلع ثياب

---

(١) للوصول إلى أحكامنا على شعر نزار قبل النكسة راجعنا : « الأعمال الشعرية الكاملة » ، نزار قبانى ، منشورات نزار قبانى ، بيروت ، الطبعة السادسة ، سنة ١٩٦٧ .

« الدون جوان » لتظهر ثياب الواعظ بعد النكسة ، وصار نزار من جديد ملء السمع والبصر لانتيجة لتحليل شعره الجديد ، ولكن لمحاولة إثبات شرعية موقف الواعظ الذى اتخذه نزار بعد النكسة ..

وكان أنصار نزار يرون أن من حق الشاعر بعد النكسة التى زلزلت قيم العالم القديم أن يتطور وأن يتغير وأن يدين العالم القديم المنهار ، وقال الخصوم أن التطور لايأتى فجأة ولابد من مقدمات تشير إليه وتبشر به ، وأن نزار من عمد العالم القديم الذى أدى إلى النكسة ، وأنه آخر من يحق له رفع صوته بالإدانة إلى هذا الحد . وغطى ضجيج الشرعية واللاشرعية على تبين حقيقة موقف الشاعر وطابع صوته الجديد فى مرحلته الجديدة التى قدم لنا فيها « هوامش على دفتر النكسة » ، و « الممثلون » و « الإستجواب » و « فتح » و « شعراء الأرض المحتلة » ، و « القدس » .

وواقع الأمر أن صوت الواعظ الذى تحدث به نزار بعد النكسة هو صورة من محاولة التطهر التى أصابتنا جميعاً ، والتى تمثلت فى الإدانة المطلقة لأنفسنا والعالم القديم ، كما تمثلت فى محاولة طرح المسئولية على آخرين ، وتبرير الذات كلما أمكن ذلك .

ومثل هذا الموقف الذى يدين الماضى بصورة مطلقة موقف صحى لأنه تمهيد طبيعى للثورة . ولـــكنه يصبح ظاهرة مرضية إذا توقفنا عندها عاجزين عن تحسس طريق المستقبل . ويكشف هذا الطراز من التفكير عن كوننا ندور فى الحلقة المفرغة السابقة نفسها ، التى تقوم على التفكير المثالى الذى ننتقل فيه من النقيض إلى النقيض ، والذى يشغلنا فيه أولا وقبل كل شىء محاولة تطهير الذات وتبريرها على حساب الآخرين ، ولو منعنا هذا من التحسس الصادق لطريق المستقبل . ولو كان أسلوب المفكرين العرب فى التفكير علميا وواقعيا لما صدموا وفجعوا فى حزيران بكل هذه القوة .

ولأن عالم ما بعد حزيران لم يتمثل بعد تمثلا كاملا فى نفسية شعرائنا وأدبائنا ، فقد أصبح أغلبهم فى موقف القضاة والوعاظ والدعاة لا فى موقف الأدباء والشعراء. وهكذا أصبح صوت نزار الثانى صوت واعظ يدين كل العالم القديم بأسـلوب تقريرى ومباشر . يقول فى « هوامش على دفتر النكسة » :

أنعى لكم يا أصدقائى ، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنعى لكم

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات العهر والهجاء والشتيمة

أنعى لكم

أنعى لكم

نهاية الفكر الذى قاد إلى الهزيمة »

ويقول فى « الممثلون » :

كتابنا

ما مارسوا التفكير من قرون

لم يقتلوا

لم يصلبوا

لم يقفوا على حدود الموت والجنون

كتابنا

يحيون فى أجازه

وخارج التاريخ يسكنون »

وهكذا تحول صوت نزار الشاعر إلى صوت واعظ وقاض ومبشر ، وارتفع الصوت الثانى عاليا ليختفى تماماً صوت الشاعر الاول .

وحين ظهر الإعلان عن عمل نزار الأخير « يوميات امرأة لامبالية » ، وقبل أن يقرأه القراء كانت الدهشة الثانية . هل عاد لنزار صوته القديم ؟ وظهرت الابتسامة الساخرة على وجوه الشامتين « ألم نقل لكم ؟ لقد عاد نزار إلى قواعده سالما ، عاد كأن شيئاً لم يكن وبراءة الأطفال فى عينيه ، لقد عاد إلى مجاله الضيق وعالمه المحدود » ، فهل يمكن حقاً أن ننظر إلى « يوميات امرأة لامبالية » بمثل هذه النظرة ونقف منها مثل هذا الموقف ؟

(٤)

لقد نجح نزار فى أجزاء من قصيدة « فتح » وأجزاء من قصيدة « القدس » ، ونجح قبل حزيران فى قصيدة « كغرناطة » فى أن يحقق التلاحم العضوى بين صوت الشاعر وصوت الواعظ ، نجح فى التفتح على الواقع والتلاحم معه دون أن يقف موقف القاضى والواعظ ، إعتمد على الإيحاء وهو وسيلة الشاعر وأداته . وقد أراد فى (يوميات امرأة لامبالية) أن يحقق هذا التلاحم فى المجال الذى يستطيع أن ينطلق فيه بأقصى قدراته ، أراد أن يكون فى الوقت نفسه الشاعر والثائر ، لا الشاعر مرة والواعظ مرة أخرى . أراد أن يعقد صلحاً بين العالم الوهمى الكرتونى المسطح الذى عاش فيه قبل حزيران وعالم ما بعد حزيران ، وهو طموح كبير يستحق منا كل تقدير .

والمنطلق الذى انطلق منه نزار إلى كتابة « يوميات امرأة لامبالية » منطلق صحيح ومبرر ، فليست الثورة بنادق تنطلق ومدافع تهدر فى فراغ ومن أجل لاشىء ، ولكن الثورة تغيير شامل وجذرى لكل العلاقات التى يعيش فيها مجتمع من المجتمعات ، وهذا التغيير لا يقتصر على مجال واحد

ولكنه يشمل كافة المجالات ، ولعل حاجتنا إلى العيش بروح المحارب تقارب فى أهميتها وجود المقاتل نفسه . ونزار يعتبر « يوميات امرأة لامبالية » محاولة لإزالة العوائق من طريق الثورة . يقول فى المحاضرة التى ألقاها فى الجامعة الأمريكية وهو يقدم كتابه « والجنس هو واحد من همومنا الكبيرة ، بل هو أكبر همومنا على الإطلاق ، ولن يكون هناك تغير حقيقى إذا بقى الورم الجنسى ينبش حياتنا وجماجمنا » .

ويقول معلقاً على شعر المقاومة فى مجلة « الطريق » :

« الدور الوطنى الذى أداه شعراء المقاومة فى فلسطين المحتلة مسح بقية الأدوار الاجتماعية والجمالية ، أو على الأقل تركها فى الظل : فالعالم العربى استقبل المقاومة نفسها بحماس يصل إلى مرتبة العبادة. وحين يكون الإنسان فى حالة عبادة ينسى كثيراً من تفاصيل المعبود وجزئياته . وهذا ما جرى بالنسبة لمحمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ، فإن ارتباطهم بالقضية الكبرى جعلهم يكتسبون مساحة القضية وأبعادها .: مادام شعراء المقاومة فى فلسطين المحتلة يطلقون الرصاص فى صفوفنا فإننا نرحب برصاصهم ، أما بقية التفاصيل الجمالية والفنية فليس هذا وقتها(١) » !!

وبصرف النظر عن رأى الشاعر فى شعر المقاومة ، وما عمد إليه من غمز لهذا الشعر ، وهو مايحتاج إلى حديث طويل ، فمن حقنا أن نستنتج أن الشاعر يحاول بعث الحياة فى بقية العلاقات الاجتماعية وتركيز الضوء عليها من جديد ، والاحتفاظ للشعر فى الوقت نفسه بقيمه الجمالية والفنية .

وطموح الشاعر كما قدمنا مبرر والنية طيبة ، إذا استطاع الشاعر أن يحقق نواياه . فهل قدر لنزار أن يحقق ماأراد ، وهل التحم فى (يوميات امرأة لامبالية) صوت الشاعر وصوت الداعية ، أم ظل التساؤل الذى

---

(١) راجع مجلة الطريق ، عدد خاص عن أدب المقاومة فى فلسطين ، رقم ١٠ ص ١١ ، ١٣ .

طرحه نزار عن ازدواجية التفكير والإحساس لدينا قائماً مايزال بعد قراءتنا ليوميات امرأة لامبالية ؟ .

(٥)

حاول نزار فى مقدمته ، وبشتى الطرق ، أن يدفعنا دفعاً إلى التعاطف مع قضية المرأة عموماً من خلال اليوميات التى يقدمها . يقول متحدثاً عن الأثر الرهيب الذى تركته هذه اليوميات فى نفسه وهو يقرؤها : «ضممت على الأوراق يدى . كانت باردة ، مبتلة ، لاهثة كعصفور لا وطن له ، طار ألف قرن تحت الثلج والمطر . . . وفى غرفتى فتحت غطاء الكنز المسحور وأوقدت ناراً . . وبدأت أقرأ ، وركضت عند الحروف المشتعلة كأننى أركض على جسر من أعواد الكبريت . . كلما لمست عوداً تفجر . . . وفجر غيره . . وحين انتهى الليل شممت فى حجرتى وفى ثيابى رائحة غريبة . . رائحة امرأة تحترق . . . »

والقارىء يحاول جاهداً أن يستجيب إلى دعوة الشاعر فى المقدمة وفى المحاضرة التى ألقاها فى الجامعة الأمريكية ، ولكنه يجد نفسه عاجزاً عن مثل هذا التعاطف ، لأنه يلتقى فى (يوميات امرأة لامبالية) بصوتين متنافرين لايلتحمان هما صوت الشاعر القديم ، وصوت الداعية ، عالم الدون جوان وعالم الثائر . بل إن صوت القاضى الداعية يبدو أقوى وأرهب بكثير من صوت نزار القديم ، ويخرج القارىء بتأثير الصوتين المتنافرين اللذين لايلتحمان بنوع من الحيرة والارتباك ، وتتكشف هذه الحيرة عن مجموعة من الظواهر يمكن الإشارة إلى بعضها :

أولا — أن (يوميات امرأة لامبالية) لاتبدو فى شكل يوميات ، كما أن المرأة التى تتحدث ليست امرأة لامبالية ، وربما كان العكس هو الصحيح .

أراد نزار أن يثبت أن الشرق يستبد بالمرأة إلى أقصى حد ، وكان طبيعياً

لذلك أن تكون بطلته قعيدة الدار لاتبرحها . ولأن صاحبة اليوميات قد حرمت حرية التجربة والممارسة والفعل فهى لاتقدم أحداثاً وقعت فى حياتها ، ولكنها تقدم مجموعة من الأفكار التى تجعل الواقع الذى يحيط بها موضوعا لها ، ومن هنا فقدت اليوميات عفوية التجربة وتطورها وتلقائيتها وخصوبتها ، وتحولت إلى مجموعة من الأحكام الجاهزة الخارجة عن حدود التطور الزمنى ، والتى يمكن أن تكتب فى جلسة واحدة . والحادثة الوحيدة التى تقدمها لنا هى «ظهور دليل أنوثتها الأول» كما يسميه نزار ، وهذا مايدفعنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن فتاة مراهقة لا امرأة ناضجة ، وحاول نزار مرة أن يوحى لنا بأننا نقرأ يوميات فجاء على لسان «الفتاه» .

(خلوت اليوم ساعات

إلى جسدى

أفكر فى قضاياه .

أليس له هو الثانى قضاياه .

وجنته وحماه

ولكننا كما نرى من المقطوعة نواجه فكراً وقضايا ، قبل أن نكون فى مواجهة تجارب حية موحية تدفعنا إلى التعاطف مع (الفتاة) والإحساس بمشاعرها ، وقد نتج عن حرمان « الفتاة » حق الفعل والتجربة أن تحول الديوان من مجموعة من التجارب الحية إلى مجموعة من القصائد الغنائية التى تتحدث كل منها عن قضية فكرية مستقلة ، بحيث يمكن أن تتحول الأرقام التى وضعها نزار لقصائد الديوان إلى عناوين على الشكل التالى :

«الحجر على حرية المرأة» «فهم الرجل الشرقى للمرأة» «عبودية المرأة» « استبداد الأب » « تفضيل الأخ » «مصادرة الحب» « عقدة البكارة » .. إلخ ..

وقد أدى هذا الموقف إلى مجموعة من السمات الفنية الأخرى فى الديوان

ومنها ، أن الديوان أصبح مجموعة من القصائد الغنائية التى يبرز منها صوتان واضحان : أما الصوت الأول والأعلى فهو صوت الداعية والخطيب الذى ينصب من نفسه قاضياً وهو صوت المؤلف بعد حزيران ، ويسوده أسلوب التقرير ، وعلامته فى الديوان أن يتحدث المؤلف بضمير المتكلم الجمع أو بضمير المخاطب ، بل إنه فى بعض المقطوعات ينسى المرأة اللامبالية تماما ، ويتحدث على لسان الرجال بعد أن أزاح البطلة تماماً من المجال (راجع على سبيل المثال المقطوعة رقم ٣٣) .

أما الصوت الثانى فهو صوت الفتاة وعلامته فى الديوان الحديث بضمير المتكلم المفرد ، والصوت هنا هو صوت عالم نزار قبل حزيران ، وهو صوت المرأة التى لا تعنى إلا بهموم الجسد وعالمها ، هو عالم النهود والفساتين وغيره من قاموس نزار القديم .

ويبدو التنافر واضحاً بين صوت المؤلف الذى يدين العالم القديم بكل مؤسساته بأحكام نهائية وحاسمة ، وصوت الفتاة المعزولة المراهقة المنغلقة على نفسها المشغولة بهموم جسدها وبهذا تفقد يوميات نزار طابعها كيوميات ، وتتحول إلى مجموعة من القصائد الغنائية التى يسيطر عليها الأسلوب التقريرى .

وقد حاول نزار أن يقنعنا بأن المرأة التى كتبت اليوميات معجزة من المعجزات ، يقول فى مقدمة الديوان ، لاجديد فى تاريخ إرهابنا . . ولكن الجديد أن يثور المذبوح على ذابحه . والقبر على حافره .

«الجديد أن يرفض الميت موته ، وأن يعض الجرح على نصل الخنجر ، وهذا مافعلته صاحبة هذه اليوميات » .

ويؤكد وقوع المعجزة فى المحاضرة التى ألقاها فى الجامعة الأمريكية فيقول : إكتشاف إمرأة من هذا الطراز كان معجزة ، ووجه الإعجاز فيها أنها تتكلم وتكتب أيضاً ، ليس قليلا أبداً أن تمارس إمرأة فى شرقنا النطق والكتابة ، فالمسؤولون فى سجن النساء منعوا لسانها عن الحركة . قطعوه وأكلوه . أنسوها غريزة النطق ، وصادروا منها أدوات الكتابة .

ولست أدرى لماذا أحس أن معجزة نزار « معجزة من ورق » . فأى إعجاز يريدنا نزار أن نحس به بعد أن أفقد بطلته حرية الممارسة والتجربة: بحيث اقتصرت بطولتها على كتابة يوميات ، يمكننا أن نجد ما هو أشد تأثيراً منها فى حقائب بعض فتياتنا المراهقات . بل إنها بلغت من الشجاعة وعدم المبالاة أنها تكتبها وهى ترتجف فرقاً ! ! ؟ أى شجاعة هذه وأى لا مبالاة ! لقد خطر لى أن أسمى (يوميات امرأه لامبالية) ب (أحلام فتاة مراهقة ومواعظ شاعر حكيم) .

ثانياً : ما زال نزار يتعامل مع مطلق الأنثى ، أى الأنثى فى كل زمان ومكان وبيئة ، يقول فى مقدمة اليوميات .

« هذه الأوراق كتبتها إمرأة لا إسم لها ... فى مدينة لا إسم لها ». وليس يهم أبداً أن يكون لصاحبة هذه اليوميات إسم ، وأن يكون لها مدينة ، فهى الأسماء جميعاً . وهى الأنثى الخالدة الخارجة على إطار الزمان والمكان والتى يصفها العقاد فى روايته « سارة » بقوله : « حزمة من أعصاب تسمى إمرأة وهيهات أن تسمى شيئاً غير إمرأة ، استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلا أنوثة ولعلها أنثى ونصف أنثى ، لأنها أكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه . ولقد يخيل إلى الإنسان فى أحايين أن يتم مخلوقاً ببضعة من مخلوق وأن يسوى تكويناً بتكوين ، ويمزج عنصراً من الأبدان بعنصر ، فامرأة يتممها رجل ، وآدمى يتممه حيوان ، وطلعة فتاة يتممها قوام فتى ، وأبوة أحرى أن تنتقل إلى أمومة ، وأشباه ذلك من أخيلة المزج والتركيب ، أما هذه المخلوقة فلو انتقل منها عصب إلى تكوين ليث غضنفر لبقى هناك عصب أنثى بين جميع ما حوله من ألواح وأمشاج ، ولو بقى ألف سنة ، ولو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة توشك أن تغطى على جميع تلك الأجسام(١) » .

هذه الأنثى التى لا تتمتع إلا بحقيقة جوهرية واحدة هى حقيقة الأنوثة ، والتى لا تهتم بشىء غير حقيقتها الجوهرية إذا نزعنا عنها القشور والطلاء

(١) سارة ، عباس محمود العقاد ، القاهرة سنة ١٩٣٨ ، ص ٩٥ — ٩٦ .

الخارجى ، هذه الأنثى والأنثى فقط الخارجة عن إطار الزمان والمكان . والتى تحافظ على جوهرها ضد وفى مواجهة أى تطور هى أنثى نزار القديمة ، وهى الأنثى التى يتعامل معها فى (يوميات امرأة لامبالية) ، والتى يقول الشاعر على لسانها فى اليوميات .

على كراستى الزرقاء
تسقط كل أقنعتى الحضارية
ولا يبقى سوى نهدى
تكوم فوق أغطيتى كشمس استوائية
ولا يبقى سوى جسدى
يعبر عن مشاعره
بلهجته البدائية
ولا يبقى . . ولا يبقى
سوى الأنثى الحقيقية

ولكن هذه الأنثى البدائية تضع نزار الذى يريد أن يكون ثائراً من خلالها فى مأزق ، وقد نشأ هذا المأزق عن تطور الجماعات نفسها ، وعن كون صور استعباد الرجل للمرأة اتخذت صوراً أكثر خفاء ، وتحولت إلى سراديب أكثر التواء ، ثم ان هذه الأنثى الأبدية تصلح لكل زمان وتعيش فى كل بيئة ، وهى لذلك لاتصلح رمزاً لمجتمعنا العربى وخاصة فى الظروف الراهنة .

وقد حاول نزار الخروج من هذا المأزق بأسلوبين :

أما الأول منهما فهو زعمه بأن هذه المذكرات كتبت منذ عشر سنوات وظل محتفظا بها فى درج مكتبه ، ثم نشرها بعد انقضاء كل هذا الزمن !! وكان من حقنا أن نطالبه بأن يدرك التطور الذى طرأ على المجتمعات العربية طيلة هذه الفترة إذا كان يؤمن بالتطور ، أو بامكان تغيير وضعية أنثاه الخالدة .

أما الأسلوب الثانى فيتمثل فى محاولة البحث عن مكان لأنثاه الخالدة . وقد أحس بذكاء أن هذه الأنثى الخالدة أصبحت أصغر من حجم بعض المثقفات فى بلادنا ، فحاول حل المشكل بنقل انثاه الخالدة إلى الأقاليم . يقول فى محاضرته التى ألقاها فى الجامعة الأمريكية : وقد لاينطبق وضع اللامبالية مئة بالمئة على وضع المرأة البيروتية التى تسكن شارع الحمراء ، أو الدمشقية التى تقطن حى أبى رمانة أو القاهرية التى تسكن الزمالك ، فقضية المرأة الشرقية لاتنحصر بثلاث مدن وثلاثة شوارع » .

« لقد اخترت نموذجى من قرانا وأحيائنا الشعبية وبوادينا ، حيث لاتزال المرأة تقايض بالنوق والماعز ، وتوزن كأكياس الطحين ، وتقوم خلال حياتها بزيارتين لاثالث لهما : واحدة لبيت زوجها والثانية للقبر » .

وهكذا حاول نزار اجبار انثاة الأبدية الوثنية التى لاتخضع للزمان والمكان والتى لاتقبل غير حقيقة واحدة هى حقيقة أنوثتها ، حاول إجبارها على الاستقرار فى بوادينا وأقاليمنا ، وبتعبير آخر حاول إجبار صوته القديم مرة ثانية على الخضوع لصوت الداعية والواعظ ، مما تركنا فى بحران من الحيرة التى تتمثل بعض مظاهرها فيما يلى :

التناقض بين ما زعمه من إقليمية اللامبالية وبين عالمها الحافل بالفساتين الحريرية والكراسات الزرقاء والعطور الفرنسية ، والتى تعيش فى قصر تستلقى فيه على النمارق المصفوفة وتحفه الحدائق الغناء ، والتى لاهم يشغلها من هموم العيش سوى التعبير المحموم عن جسدها وشوقها إلى الفارس الذى يستطيع إكتشاف كنوزه المدخرة ، ولست أعتقد — رغم اعتقادى أن فوق كل ذى علم عليم — أن هذه الأنثى هى أنثى البوادى والأقاليم التى

ما تزال تقايض بالنوق والماعز وتوزن كأكياس الطحين ، وتقوم خلال حياتها بزيارتين لا ثالث لهما ، واحدة لبيت زوجها والثانية للقبر !!!

وإذا كانت أنثى نزار الأبدية المتمردة على القشور الحضارية تتمرد على الإطار الذى حاول نزار وضعها فيه فإنها تحيرنا أيضاً بما تريد ، وإذا أزحنا جانباً ذلك الخلط الذى يحدث فى عالمنا العربى بين ما نسميه الحب ، وما نسميه الجنس ، فإن أنثى نزار تطلب حرية جنسية مطلقة ، حرية بلا مسئولية وبلا قيود ، حرية كحرية الطير والحيوان سواء بسواء. إنها تربى جسدها وتهدهده وتتحسس كنوزه و تزينه وتعطره ، وتريد أن تمنح هذه العطايا والكنوز ، التى لا كنوز لديها غيرها ، لمن تشاء وأين تشاء دون سدود أو قيود أو حواجز .

لمن صدرى أنا يكبر
لمن تفاحه ازهر
لمن صحنان صينيان . . . من صدف ومن جوهر
لمن قدحان من ذهب
وليس هناك من يسكر
لمن شفة منادية
تجمد فوقها السكر
. . . .
لمن تهدل الأثواب . . . أحمرها وأزرقها
وواسعها . . . وضيقها
وعاريها ومغلقها
لمن قصبى
لمن ذهبى

لمن عطر فرنسى
يقيم الأرض من حولى ويقعدها .

ويمكن تلخيص كل مشكلة هذه الأنثى الخالدة بما جاء على لسانها فى الديوان :

(لماذا لا يحب الناس .. فى لين وفى يسر
كما الأسماك فى البحر
كما الأقمار فى أفلاكها تجرى)

وواقع الحال أن جميع البشر ذكوراً وأناثاً يحلمون بهذه الحرية المطلقة ولكن فى الجنة الموعودة أو فى المدينة الفاضلة ، وكل تاريخ الإنسان صراع بين هذه الحرية المطلقةوبين المسئولية ، وإذا كنا نحس مع نزار بما يستهلكه الكبت الجنسى من طاقات الأمة العربية جسدياً ونفسياً ، فلا أعتقد أن حل المشكلة يكون فى هذه الحرية اللامسوءولة ،وهذه الحرية المطلقة ! وإذا كنا لا نقتنع بالحل الذى طرحـــه نزار للمشكلة ، فلا اعتقد أننا قادرون على التعاطف مع مشاكل أنثاه ، وبالتالى على الثورة معها من أجل تحقيقها .

وأخيراً فأنثى نزار الخالدة هى نفس أنثاه الجميلة المترفة التى تعايش استبداد الرجل وغطرسته دون أن يتأثر جمالها الجسدى ، قد يتأثر جمال أختها أو صديقاتها ، أما هى فلا ، كما أن هذا الاستبداد لا يؤثر على نفسيتها ، ولا يستطيع أن يحيط الجنس لديها بأى شعور بالذنب أو القرف ، لأنها الجميلة دائماً ، والمعطاء دائماً .

وقد أراد نزار أن يخضع أنثى عالمه القديم هذه لصوته الجديد ، وهو صوت الثائر الداعية ، ولكنها كانت على ضوء الصورة التى قدمها بها أقصر قامة وأضعف إمكانية من أن تستجيب بصورة طبيعية لما يراد لها ، وكان لابد من إجبارها على ذلك إجباراً ، وأن يوضع على لسانها من

المواعظ ما ليس فى طاقتها أن تعظ به ، ولذلك بدا صوت الشاعر عالياً ومفروضاً وتقريرياً .

إن أنثى نزار الوثنية التى تعترف بأن حقيقتها الجوهرية بعد طرح القشور الحضارية هى الأنوثة ، والتى تنحصر كل مشاغلها ضمن دائرة الجسد وهمومه ، ليست الصوت المؤهل لإدانة كل مظاهر حضارتنا والحكم على ثقافتنا وفننا ، لأن كل هذه الأمور لا تقع ضمن دائرة اهتمامها الحقيقى ، وكان لابد أن ترد هذه الأحكام مفروضة بصوت الشاعر نفسه وفى شكل أحكام تقريرية ، وحين يلجأ الشاعر إلى الأحكام التقريرية فإنه لا يستطيع إلا أن يقع فى التناقض والتعميم .

وما دمنا نعيش فى دائرة المطلق ، فلابد أن تكون الإدانة مطلقة وكاملة ، وتشمل جميع مظاهر حياتنا (الأبوة ، والدين ، والثقافة) ، ولابد أن تكون كل هذه المظاهر سلبية تماماً وسوداء تماماً ، ولابد أن يكون الرجل وحشاً وجزاراً ومستبداً إلى أقصى حدود الاستبداد . يقول عنه نزار فى محاضرته التى ألقاها فى الجامعة الأميركية : «نحن الرجال خلاصة الأنانية والشهوة والتملك والإقطاع . نحن النفاق الذى يمشى على قدمين والوصولية التى تمشى على أربع » . وتقول الفتاة عن أبيها فى اليوميات :

أبى صنف من البشر

مزيج من غباء الترك

من عصبية التتر

أبى أثر من الآثار

تابوت من الحجر

تهرأ كل ما فيه

كباب كنيسة نخر

كهارون الرشيد أبى
جواريه
مواليه
تمطيه على تخت من الطرر
ونحن هنا
سباياه ، ضحاياه !
مماسح قصره القذر

وقد اساءت هذه الأحكام التقريرية والمطلقة إلى قضية الديوان وفنيته معاً ، أساءت إلى قضية الديوان لأنها صورت الرجل الشرقى فى صورة رجل العصور الوسطى وأدانته بصورة مطلقة فى عصر يؤمن بالنسبية ، وأظهرت سلبه لحرية المرأة فى أكثر صورها فظاظة وسطحية ، فى الوقت الذى أصبح فيه ساب الرجل لحرية المرأة يعتمد على وسائل أخرى أكثر رياء ومداهنة ، وأساء الأسلوب التقريرى الى الديوان لأنه سلبه عنصر الإيحاء وهو أهم ما يعتمد عليه الفنان

ثم إن حصر قضية المرأة وحريتها فى قضية الجنس وحدها ، والنظر إلى الموضوع من زاوية المرأة وحدها ، عزل القضية عزلا مخلا عن مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية المسؤولة عن تعقيد المشكلة عند الرجل والمرأة معاً ، فللرجل همومه الجنسية التى لا تقل عن هموم « اللامبالية » وإن اختلف المستوى ظاهرياً ، وهناك عوامل مسئولة عن إحاطة الجنس بمشاعر الذنب والتعقيد والإلتواء ، كان الإيماء إليها جديراً بأن يضع القضية فى وضع أكثر استقراراً وأن يكسبها جواً أكثر خصوبة .

— ٦ —

ومن حديثنا السابق يتكشف أننا لا نعد « يوميات امرأة لامبالية » يوميات لأنها لا تتكشف عن تجارب فعلية ، ولا تقدم حدثا يتطور وينمو ويربط بين أجزائها ، ولكننا أقرب إلى اعتبارها مجموعة من القصائد الغنائية التى تتكشف عن أسلوبين من أساليب التعبير :

أما الأسلوب الأول فيحمل صوت نزار القديم والذى يلور فى مجال محدد وله قاموس خاص من الألفاظ سبق أن أشرنا إليه ، وفيه يستطيع نزار أن يختار اللفظة الموشاة الصالحة لأداء الغرض الذى اختيرت من أجله، وهو أسلوب يعتمد الإيحاء وسيلة ويعمد إليه نزار فى وصف جسد الأنثى ومفاتنه ، وقد سبق فى حديثنا الإشارة إلى بعض نماذجه .

أما الأسلوب الثانى فيمثل الصوت الآخر لنزار الخطيب والداعية ، والذى يعتمد فيه على التقرير وإطلاق الأحكام العامة ، والذى نحسه مجرد استمرار لأسلوب « الاستجواب » و « الممثلون » و « هوامش على دفتر النكسة » ومن أمثلته المقطوعة (٣٢) التى يقول فيها :

فقاقيع من الصابون والوحل
فما زالت بداخلنا
رواسب من (أبى جهل)
وما زلنا
نعيش بمنطق المفتاح والقفل
نلف نساءنا بالقطن ... ندفنهن فى الرمل
ونملكهن كالسجاد
كالأبقار فى الحقل
ونهزأ من قوارير
بلا دين ولا عقل
ونرجع آخر الليل
نمارس حقنا الزوجى كالثيران والخيل
نمارسه خلال دقائق خمس
بلا شوق . . . ولا ذوق
ولا ميل
نمارسه كآلات

تؤدى الفعل للفعل

وبعد ، لقد حاول الشاعر فى « يوميات امرأة لامبالية » ، محاولة جادة أن يحقق التلاحم بين الشاعر والثائر ، وأن يحقق من هذا الإلتحام نغماً فنيا متناسقاً ، ولكن المحاولة لم تحقق كل ما أريد لها من نجاح ، وظل الشاعر والثائر متباعدين لايلتصقان .. وفى انتظار أن يتم التلاحم بين الشاعر والثائر نقدم لصاحب اليوميات خالص التقدير على محاولته ، ونأمل أن لا ننتظر طويلا العمل الذى يتحقق فيه التلاحم بين الشاعر والثائر ، كما يطمح إليه ، وكما نرجو له أن يكون .

٧ ـ مطاع صفدي

وفرض الذات على الموضوع

« مطاع صفدى »
و فرض الذات على الموضوع

(١)

إن أهمية العمل الفنى الذى يقدمــه لنا الأستاذ مطاع صفدى فى روايته « جبل القدر » لا تنبع من قيمته الفنية بقدر ما تنبع من كشفه عما يفرضه الواقع العربى الراهن على أدبائنا وفنانينا من أن يعيشوا حاضرهم ويواجهوه بعمق كاف ، يسمح لهم بالكشف عن إمكانيات هذا الواقع وتناقضاته ، وأشواقه وآماله فى المستقبل .

وإذا نظرنا إلى رواية « جبل القدر » من هذه الزاوية ، لأمكننا أن نكتشف فيها إشارة إلى نقطة تحول فى إتجاه الرواية العربية المعاصرة (١) .

وذلك لأن المتأمل فى أغلب إنتاجنا الروائى يلاحظ أن هذا الإنتاج كان يتجه فى أغلبه إلى الماضى ، والإتجاه إلى الماضى ليس عيبا فى ذاته ، وإلا لـكان معنى ذلك أن نحكم على كثير من الأعمال الروائية الرائعة بالفشل لا لشئ إلا لأنها إتخذت من الماضى موضوعا لها . ولكن الإتجاه إلى الماضى قد يصبح نقصا خطيراً إذا كان معناه الهروب من الواقع ، إما إلى عوالم خيالية رومانسية تبشر بالجنة التى يوعد بها المتقون دون رصيد من الواقع أو المنطق ، أو بالإقتصار على رصد المظاهر السطحية لهذا الماضى ، تلك المظاهر التى أصبحت معلومات بديهية لا مجال فيها لخلاف ولا حاجة للأديب فى عرضها إلى تعمق .

---

(١) صدرت الرواية موضوع البحث عن دار الطليعة ، بيروت عام ١٩٦٠ ، ونشـ[ـرت] المقالة بمجلة الاداب ، بيروت عدد أكتوبر ١٩٦٠ ، بعنوان « جبل القدر » ، ومطاع صفد[ى]

والرواية العربية حين إتجهت إلى الماضى كانت تعمد ، إما إلى تصوير البطولات والأمجاد التاريخية للشعب العربى بصورة مغرقة فى الرومانسية ، وإما إلى العودة إلى تقرير حقائق أصبحت مقررة فعلا وبديهية . فبعد أن يكتشف الجميع أن الإستعمار والإقطاع والملكية كانت هى العوامل الرئيسية فى التأخر والإنحلال اللذين أصيب بهما المجتمع العربى ، وبعد أن ينتهى الناس من صب اللعنات على كل ذلك ، يتقدم الروائى العربى ليضيف لعنة جديدة إلى هذه الأجساد التى تعفنت ، دون أن يدرك الحكمة البسيطة التى يرددها المثل العامى والتى تقول ، « إن الضرب فى الميت حرام » : وهو حين يتعرض لهذه المظاهر لايدرك أنها أشبه بأخطبوط له ألف ذراع عدها إلى شتى نواحى وجودنا النفسى والإجتماعى ، بل يقتصر على أشد مظاهرها سطحية ، بحيث أن حديثه عن هذا الماضى يصبح مجرد صياغة جديدة للأخبار التى تتناقلها الصحافة ؟؟ .

وحين حاول بعض الكتاب أن يتحدثوا عن الواقع ، وقفوا عند محاولة إستهواء القارئ والتأثير عليه بالتركيز على الناحية الجنسية ، وعرضها فى صور حادة صارخة ، أو وقفوا موقف الواعظ والمعلم ، وكلا المحاولتين هى صورة جديدة من الهروب من الواقع ، والتخلص من مواجهته بعمق كاف يؤكد مساهمة الفن فى تطوير الواقع العربى الراهن .

لعل هذا هو السبب فى كثرة الشكوى من أن الفنون العربية بما فيها الرواية تكتفى بمتابعة الأحداث دون أن تساهم فى تطويرها ، وأن الجيل العربى المعاصر لم يجد الكاتب الذى يعبر عن آلامه وميوله بعمق كاف بعد (١) . وتنبع أهمية الرواية التى يقدمها لنا مطاع صفدى من أنه يحاول أن يعبر عن هذا الجيل ، وأن يتعرض لهذا الواقع الذى لايزال فى مرحلة التبلور ، وأنه بذلك قد حاول الدخول من الباب الضيق ، وتعرض لكل ما يمكن أن يتعرض له الرواد

---

(١) لايخلو هذا الحكم من التعميم الذى يحتاج إلى قدر أكبر من التحديد .

الأوائل من أخطاء ، واتسمت روايته بطابع المغامرة فيما يتصل بالمقاييس الفنية للرواية كما عرفها الناس .

والظاهرة الثانية التى تنبه إليها رواية مطاع صفدى ، والتى تبدو لنا أكثر خطورة وأهمية ، هى أن الفنان العربى أصبح مضطرا إلى الخروج من جحيم فرديته ومواجهة الواقع ، وإلا حكم على نفسه بالنفى والعزلة. لأن الحركة المتجددة الحية التى تسرى فى كل خلية من خلايا مجتمعنا العربى تفرض على كل فرد أن يساهم بكل قواه وإمكانياته فى هذه الحركة الحية المندفعة .

فلم يعد الواقع العربى ، فى حالته الراهنة ، يسمح للفنان أو يمنحه تبريراً لأن يظل متقوقعا على ذاته يغنى عزلته ووحدته وقلقه وضياعه ويأسه ، أو يحلم بعوالم خيالية يسقط عليها رغباته وأمانيه المكبوتة ، لأن المجتمع العربى لم يعد الآن فى حاجة إلى الهروب من واقعه ، وإنما هو يتجه إلى أن يعيش هذا الواقع بكل عمق ، كما أنه لم يعد يعطى الفرد التبرير الكامل لانعزاله ووحدته ، لأنه يتجه بشدة إلى التضامن والعمل فى سبيل الأهداف المشتركة. كما لم يعد الواقع يسمح للفنان بالإستعلاء عليه والوقوف منه موقف الواعظ أو المرشد أو موقف اللائم الناعب ، وإنما هو فى حاجة إلى من يعيش معه حياته ويشاركه في الكشف عن واقعه وإمكانياته وتناقضاته ، ويسير معه فى الطريق إلى المستقبل دون أن يقف منه متجهما عابسا وقد اتخذ موقف الإله الغضوب .

ولعل المغامرة الكبيرة التى تنتظر الأدباء العرب هى الخروج من قوقعتهم الذاتية واستعلائهم الكاذب على واقعهم ، والنظر إلى هذا الواقع بصورة أكثر بساطة وأرحب أفقا .

ولإحساس الأديب العربى المفرط بالذاتية واستعلائه على واقعه حكاية طويلة ربما كنا فى حاجة إلى الحديث عنها بالتفصيل ، لأنها فى الواقع

البؤرة التى تتجمع حولها المشاكل التى يتعرض لها الناقد حينما يتجه إلى رواية «جيل القدر» بالنقد والتحليل .

(٢)

وتبدأ حكاية الذاتية والاستعلاء منذ مطلع القرن العشرين حين بدأت تظهر فى أفق حياتنا الثقافية طبقة من المثقفين الذين تثقفوا ثقافة أوروبية عميقة ، وأقاموا فى عقولهم عالماً من القيم والمثل استمدوه من واقع هذه الثقافة التى اطلعوا عليها ، وخير من يمثل هذا الجيل العقاد والمازنى وشكرى من الرواد الأوائل فى العالم العربى فى مصر .

وكان الأثر الأول لهذا العالم المجرد من القيم والمثل الذى تكون فى عقول هؤلاء المفكرين ، أن حدث صراع رهيب فى نفوسهم بين عواطفهم ومشاعرهم التى ماتزال تقبع فى كهوفها مشدودة بألف قيد إلى كثير من التقاليد القديمة التى تكونت من عصور الانحلال والرجعية ، وبين عقولهم التى تفتحت على عالم أكثر إشراقاً وتحررا ، وقد أدى هذا الصراع والانقسام فى ذاتيتهم إلى شعورهم بالضياع واليأس والقلق ، الذى يعبر عنه عبدالرحمن شكرى تعبيراً صادقا عميقاً فى كتابه الاعترافات ، وهو يتحدث عن طبيعة هذا الجيل من الناحية النفسية| فيقول : « الشاب المصرى فى حالة أمتنا الاجتماعية الحاضرة عظيم الأمل ولكنه عظيم اليأس ، وكل منهما فى نفسه عميق مثل الأبد ، والسبب فى ذلك أن حالتنا الاجتماعية تستدعى شدة الأمل وشدة اليأس ، ومازلت أجد بين حالة الأمة الاجتماعية وبين نفوس أفرادها رابطة متينة ، والشاب المصرى يكثر من إساءة الظن وهى صفة اشتهر بها المصريون ، والسبب فى سوء ظنه عصور الاستبداد الطويلة التى مرت بها مصر فإنها أبقت هذا الإرث فى نفوس الأفراد ، لأن الاستبداد يبعث سوء الظن ، والشاب المصرى ضعيف العزيمة كثير الأحلام والأطماع والأمانى ، يمضى أيامه فى الأحلام بدلا من أن يمضيها فى مزاولة الأعمال ، وكذلك الخوف فإن شجاعة الشاب المصرى شجاعة

متقطعة مبتورة تستحي من نفسها . وأما خوفه فهو مبدأ عام والشاب المصرى مهيج العواطف ولكنه غير عظيمها ، وهو كثير الغرور لأنه كثير الاحلام والأماني ، وهو ليس عنده شئ من الاعتماد على النفس ، وهو شديد الإحساس ولكنه يبكي في إضحكه ويضحك في بكائه . . وهو كثير الحيرة والشك بالرغم من غروره . . لايعرف أى أفكاره وعاداته القديمة خرافات مضرة ، ولا أى أفكاره وعاداته الجديدة حقائق نافعة ، فهو من قديمه وجديده غارق بين لجتين أو مثل كرة فى أرجل المقادير ، فإلى أين تفذف به المقادير ؟ (١) .

هذه هى الصورة التى قدمها عبد الرحمن شكرى لهذا الجيل الممزق بين طموحه ويأسه ، بين قديمه وجديده ، الحائر المتشكك ، المغرور ، الذى تدفعه تناقضاته إلى اليأس والحزن .

ولم تكن أزمة هذا الجيل نابعة من إنقسامهم الداخلى وحده ، ولكن التناقض كان رهيباً أيضاً بين عالم القيم المثالى الذى استمدوه من ثقافتهم الأوروبية ، وبين عالم الواقع الذى كانوا يعيشون فيه. وكلما حاولوا المقارنة بين العالمين أحسوا بالمرارة الشديدة والخيبة ، لأن الواقع لم يكن يستطيع أن ينبض ويستجيب مع قيمهم التى حاولوا فرضها عليه ، فأحسوا بالوحدة والانعزال عن عالمهم ، وأنهم طبقة متميزة فريدة لاتجد صدى لها فى الواقع الجامد فرفضوا واقعهم كلية ، ووقفوا منه موقف المعلم والمرشد ، وظلوا قابعين فى عالم المثل المجردة التى تعيش فى أذهانهم وحدها يبدأون منها ويعودون إليها ، ولم يلمسوا هذا الواقع ويتعاطفوا معه لأنهم لم يبدأوا منه ، ولذلك عجزوا عن تصوير هذا الواقع والالتقاء معه ، وظل أدبهم فى جملته عقليا منطقيا تجريديا ، ولذلك استفدنا منهم كمفكرين أكثر مما استفدنا كأدباء .

---

(١) كتاب الاعترافات ، الاسكندرية سنة ١٩١٦ ، ص ٤-٦ .

وكانت هذه النزعة الذاتية والصراع بينهم وبين أنفسهم من ناحية ، وبينهم وبين المجتمع من ناحية أخرى ، من العنف والقوة بحيث أن بعضهم وجد الحل المثالى لأزمته الذاتية يتمثل فى اعتزال الحياة الأدبية والفكرية اعتزالا كاملا كما حدث لعبد الرحمن شكرى ، ولعادل كامل من الجيل الذى يليه. وحل بعضهم هذه الأزمة بأن استهان بالحياة كلها فسخر من نفسه ومن الناس كما صنع المازنى ، والبعض الآخر تحصن بكبرياء رهيبة قاسية رفع بها نفسه إلى مصاف الأنبياء كما صنع العقاد ، الذى ظل يعيش مسلحا بمنطقه التجريدى الشكلى الذى يستطيع به أن يثبت كل شئ . . والأستاذ مطاع صفدى بينه وبين هؤلاء الأدباء أكثر من وجه شبه ، فهو قد تثقف ثقافة أوروبية عميقة ، ولعله قرأ ما قرأه بطل جيل القدر فى روايته « لزرادشت وماركس وسارتر وشو والأديب والكاتب المصرى . » ولعله كان مهدداً بأن يتحول أيضاً إلى كاتب فردى منعزل يعيش فى عالم من القيم المثالية المجردة ، ويتغنى بوحدته وضجره وقلقه ويأسه ، يفكر فى الوجود والعدم ويرفض الواقع بالكلية ويتحصن بالغرور والكبرياء الموهوم . ولكن ظروف الواقع العربى الراهن لاتتيح للأديب أن يتخذ مثل هذا الموقف ، ولاتعطيه التبرير لانعزاله ووحدته . وذلك لأن حالة الواقع تدفع إلى الأمل أكثر مما تدفع إلى اليأس ، كما أن الواقع يستطيع أن ينبض ويستجيب لصوت الأديب ، ولم يعد المثقفون ثقافة أوروبية قلة ضئيلة لايزيد عددها عن أفراد يعدون على الأصابع ، ولكن دائرتهم اتسعت حتى شملت بعد الترجمات المتنوعة التى تخرجها المطابع كل يوم ، أولئك الذين قد لايجيدون لغة أجنبية . ومن هنا يصبح استعلاء الأديب على واقعه غير مبرر ولامنطقى .

كما أن الحضارة الأوروبية نفسها قد ظهرت فضيحتها ، لأن الكثير من قيمها ومثلها لاينطبق إلا على واقع الدول الأوروبية الاستعمارى الأنانى ، وتقتصر أهميتها ودائرتها على محيط الأوروبيين وحدهم . وهى

لم تمنع أوروبا من التعرض لاكثر من حرب طاحنة أهدرت فيها كل قيمة للإنسان ، وعليه فإن المثقف العربى لم يعد يضطر اضطرارا إلى أن يأخذ موقف التابع الذى ينظر إلى هذه الثقافة نظرة التقديس ، ولكنه يستطيع أن يحدق النظر إليها وأن يقف منها موقف المتشكك ، وأن يأمل فى أن يقدم للإنسانية قيما أكثر تلاؤما وخدمة لقضايا الإنسان .

وقد بدأ مطاع كغيره من المثقفين ثقافة أوروبية بالمرحلة الذاتية ، ورفض الواقع العربى والإستعلاء عليه ، ويظهر هذا الإتجاه فى إنتاجه الأول فى مجال القصة القصيرة . وكون لنفسه عالما ذهنيا من القيم الأوروبية المجردة ، ولكنه لم يقف عند هذه المرحلة بل بدأ يشك فى قيمة الثقافة الأوروبية . وانتهى من هذا الصراع الرهيب إلى رفض الثقافة الأوروبية نفسها ، ولكن رفضه كان من العنف بحيث أنه ظل رفضا مثاليا تجريديا ، انتقل بمطاع من مثالية ذهنية إلى مثالية ذهنية جديدة ، وتظهر هذه المثالية الجديدة فى مقدمة مسرحيته (الآكلون لحومهم) ، التى يعلن فيها رفضه لكل التاريخ الإنسانى على إعتباره كذبة كبرى ، ويعلن رغبته فى أن يبدأ الإنسان من جديد ومن نقطة الصفر يقول :

« يولد الغريب ، وهو يرفض أن يقع ضحية الإحراج القاسى عليه ، أن يكون من أتباع ماركس الشرق أو داروين الغرب ، أن يكون تابعا وليس مجرد مبتدئ ، مباده ، رائد ، وينفتح الغريب على تصانيف الأرض وجغرافية الحقد وتراث الكذب الطويل المنبث فى كل معبد على أرض العبيد المزيفة . . . ويرى الإنسان ذلك الكائن العتيق التعب مازال متمسكا بفلسفة الشر ، الكذب . . إنه ينسب كل المصائب والكوارث إلى الشيطان ، إلى الخطيئة الأولى ، إلى القدر ، إلى السياسة ، إلى لعنة غامضة تسرى فى دماء التاريخ كلما تضخم الوحش السرى فى أعماقه . . لقد كانت أسرار الأديان ثم عجائب العلم عقائد حديثة ، ثم مبادئ العصر من مادية أو روحية ، من إستعمارية أو إشتراكية ، والكذبة تستمر ،

والسرباق حيث هو، يتحفز في الظلام ويبعث على الرعب. وغريب اليوم هو العربي الذي يحطم إحراج العالم السابق عليه، يصنع فرحا صغيرا، يشق دربا ثالثا. يكشف الأكذوبة، يحطم السر المزيف (١)..»

وهكذا يرفض مطاع صفدي بمنطقه التجريدي كل تاريخ الإنسانية وكل جهودها وأفكارها. معتبرا كل ذلك أكاذيب وزيفا، ولم يدفعه رفضه الخضوع للثقافة الأوروبية إلى العودة إلى واقعه والتعاطف معه، ولكنه رفض العالم بأسره، وأعلن أن الإنسان المعاصر يجب أن يكون وحده، وأن يبدأ من الصفر وأن يحمل عبء حياته بلا موازرة من الآخرين. إنه يجب أن يكون كما تصف ليلى نبيل بطل رواية جيل القدر ص ٣١ : «بلا ركيزة، إنه لابد أن يكون في الفراغ.. بدون صليب يركزه في الفضاء، وكما يصف نبيل نفسه ص ١٠٦ فيقول : إنني اليوم باختصار لا أطمع في شيء، لا أحترم أحدا، لا أعلم حقيقة، لا أعتقد بعقيدة، لا أريد شيئا، إنني هكذا مجرد إنسان يتجول، لا يريد مستقبلا، لا ينصب قيمة فوق رأسه، إنني أعظم من يلتهمه الفراغ...»

وهكذا لم يتخلص مطاع من قيمه المجردة الذاتية ومن منطقه الفردي الذي يصبه على العالم كله صبا، ولم يتحول إلى التعاطف مع المجتمع والتصالح معه، ولكنه ظل منتصبا فوقه مستعليا عليه. ويمثل هذا الموقف وصف ليلى وهي تتحدث عنه إلى هاني، ص ٦٢ : (نبيل نحات كبير، العالم بالنسبة إليه، ما في العالم من إنسان وأشياء وحوادث إن هي إلا مادة خام، يصنع منها ما يريد.

— أليس له نموذج؟

— هذا ما أشك به.. وربما كانت تلك هي مشكلته، إنه يذيب ويسكب وينحت ويعمل ما يعمل ويخلق، وأنت تحس من خلال كل ذلك أن هذا الصانع تائه نوعا ما... ضال، إنه في آخر المطاف لا يعرف ماذا يفعل، أو يعرفه كل المعرفة...»

---

(١) الآكلون لحومهم، دار الفكر المعاصر، دمشق سنة ١٩٥٩، ص ٤

وهكذا فإن الإنسان العربى المعاصر ، كما يصوره مطاع صفدى ، لايعترف للواقع بأى مقاييس موضوعية أو وجود خارجى ، وإنما يستقى كل أحكامه من ذاته وحدها . . والنتيجة المنطقية لرفض مطاع لواقع الإنسانية كلها ، أنه لم يتخلص من استغراق المفكر العربى فى ذاتيته . وكل ما استطاع أن يصنعه هو ، أنه لم يكتف برفض الواقع العربى بقيمه ومثله وحدها ، ولكنه وسع دائرة الاستعلاء والرفض ، فرفض الواقع الإنسانى كله منذ أقدم العصور حتى اليوم ، وظل هذا الرفض ذهنيا تجريديا بلا رصيد من الواقع .

ولكن الموقف لم ينته عند هذا الحد ، فإن الواقع العربى ، كما سبق أن قدمنا ، لايرحم الذين يقفون الآن موقف المتفرج ، ليتغنوا بعزلتهم ويأسهم وضجرهم وقلقهم ، فكان مفروضا على مطاع أن يتقدم للمساهمة فى تطوير هذا الواقع والسير فى ركابه . فأعلن فى (الآكلون لحومهم) وفى (جيل القدر) أن الفرد العربى مدعو إلى تغيير الواقع الإنسانى بأسره ، ولكن هذه الرغبة تظل رغبة غامضة مثالية لارصيد لها من الواقع ، بعد أن رفض مطاع الواقع بأسره من قبل .

كما أن مطاع وبالرغم من رفضه الظاهرى للثقافة الأوربية ، فإنه مازال عاجزاً عن التخلص منها بعد أن ساهمت فى تكوينه الثقافى ، ولئن كان المفكر يستطيع أن يزعم بأنه يستطيع رفض الماضى والبداية من الصفر ، فما أظن ذلك سهل التحقيق فى الواقع .

والناقد يستطيع أن يكتشف بوضوح أن مطاع يستخدم بكثرة إصطلاحات الفلسفة الوجودية ، من قلق ويأس وهجر ووحدة ، وتأكيد على حرية الإنسان المطلقة وما يشعر به فى مواجهة هذه الحرية من رعب وفزع ، مما يستحق وحده دراسة منفصلة .

وهكذا تتحدد أزمة مطاع فى أنه مازال مغرقا فى ذاتيته ، رغم ما يفرضه الواقع عليه من تخلص من هذه الذاتية ، رافضاً للثقافة الغربية

مع أنه مازال مشدوداً إليها ، وأنه مازال ، من أجل ذلك ، عاجزاً عن التلاؤم مع الواقع والتعاطف معه . ولذلك فإن عالمه مازال تجريدياً ذهنياً بلا رصيد من الواقع .. وهذا ما جعل رواية مطاع أشبه بمغامرة من الناحية الفنية ، تعرض فيها الكاتب لكثير من الأخطاء الفنية ، مما يجعل بيننا وبين تقبلنا للرواية كعمل فنى كثيراً من السدود والقيود .

(٣)

رواية مطاع تدور فى عالم ذهنى محض ، وفى الوقت الذى كنا ننتظر فيه منه أن يقدم لنا تصويراً لمشاعر هذا الجيل فى أحزانه وأفراحه وصراعه مع نفسه ومع مجتمعه ، ورغبته فى أن يتخلص من هذه المعركة وأن يظل صادقاً رغم كل الظروف التى تحيط به ، وأن يكون إيجابياً بناء بعد أن كان سلبياً يائساً ، إذا بمطاع يقتصر على أن يقدم لنا عالماً خاصاً به إلى حد كبير ، عالماً يسقط فيه مطاع على شباب الجيل مشاكله الذاتية الخاصة ، وأفكاره المثالية التجريدية التى يحاول بها أن يتخلص من أزمته الذاتية ، وأن يعلن عن نفسه من خلال شخصية نبيل ، وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية بطلا من أبطال الكفاح لا فيما يتعلق بالمحيط العربى وحده ، بل إنه يمد منطقة هذه البطولة على الصعيد الإنسانى كله ! !

ويفترض المؤلف من أجل ذلك فرضاً شاذاً إلى حد كبير . فيزعم لنا ، فى الرواية أن الإنسان يستطيع أن يكون فردياً إلى أقصى حد ، يمارس حريته الفردية فى أوسع صورها ، لا يؤمن بعقيدة ولا يرتكز على ركيزة ، ويرفض الواقع كله ، ولا ينتظر عوناً من أحد ، يواجه مصيره وحيداً ويشعر بالعداء والإحتقار لأفراد مجتمعه ، ويمارس العلاقة الجنسية مع أكثر من فتاة ، ويخون خطيبته فى بيتها ، ويشرب العرق حتى يغرق فيه همومه الذاتية ، ويشعر بالعداء نحو أصدقائه ، ويعلن عجزه عن أن يكون زوجاً ، ويتخذ من تجاربه الجنسية وعلاقاته مع المرأة مجرد حقل

تجارب لكي يجعل تجاربه أكثر خصوبة ، ويتغنى بالموت والعدم والضياع والوحشة . ولكنه مع ذلك كله يظل فناناً مشهوراً يسحق الآخرين بكبريائه وتفوقه ، وبطلا مبرزاً من أبطال العروبة تتحدث عن كفاحه المنتديات ، وتصل شهرته بالكفاح إلى الطلبة العرب باريس ، ويتخذه الشبان قدوة ويصبح إلها من آلهة المصير ! . !

وهكذا يجمع المؤلف بين النقيضين ، ويحاول التوفيق بصورة غريبة بين حرية الفرد فى أوسع صورها ، حريته المطلقة المثالية فى أن يمارس كل غرائزه ونزواته وعواطفه ، وبين كونه مكافحاً يلتزم بمسئوليته إزاء نفسه ومجتمعه وقضية الكفاح التى وهب نفسه لها ! !

وكانت النتيجة الأولى لهذا الفرض التجريدى الذهنى الذى جعله مطاع موضوعاً لروايته ، أن رواية مطاع دارت فى جو بعيد عن واقع هذا المجتمع ، وعن واقع هذا الجيل الذى حاول مطاع أن يتحدث عنه :

ولعل أخطر مشكلتين تواجهان هذا الجيل تتمثلان فى تحقيق وجوده المادى ، عن طريق أن يضمن شباب هـذا الجيل لنفسه حداً أدنى من الضمانات المادية ، التى تتمثل فى قدرته على أن يجد طعاماً بسيطاً ولباساً وحجرة تأويه ، وأن يكون من حقه أن يجد الفتاة التى تحبه ويحبها ، فتاة بسيطة متوسطة الجمال على درجة من الوعى ، ليستطيع بعد ذلك أن ينطلق فى معركة الحياة محاولا أن يكون نافعاً لنفسه وللاخرين . ولكن المؤلف يرفض المشكلة المادية رفضا مطلقاً ، فيقول متحدثاً عن بطل روايته ، ص ١٥٠ : (نبيل لا يرى فى العالم أبداً فقرا وإن كان يرى زيفاً أو خطأ ، أو تشويها فى الخلق والتكوين)

وإذن فإن على شباب الجيل أن يحاول تحقيق حريته الذاتية ، كما فعل نبيل ، بطل مطاع فى روايته ، عليهم أن يشربوا العرق وأن يعقدوا علاقات جنسية مع أكثر من امرأة ، وأن يتنزهوا فى السيارات الفاخرة وهم لا يملكون

فى يدهم ما يضمن لهم الطعام حتى آخر الشهر ، ولا تسمح لهم ميزانيتهم المحدودة بشرب زجاجة من البيرة !! إنى أقسم لمطاع بالنيابة عن شباب هذا الجيل ، بأنهم راغبون كل الرغبة فى تحرير ذواتهم ، وممارسة هذه الحرية إلى أقصى حد ممكن ، ولكن كيف يستطيعون ذلك ؟ وهم من أجل لقمة العيش مضطرون إلى أن يقبلوا وظيفة فى صحيفة لا يرضون عن اتجاهها ، أو عن ما يضطرون لكتابته فيها . إن تحقيق حرية الفرد ليس مسألة مجردة عن الظروف . وقد كنا ننتظر من مطاع صفدى أن يكشف لنا عن الأسباب الحقيقية للضياع التى تسبب أزمة هذا الجيل ، بدل أن يقف داعيا لهم إلى القيام بأعمال عنترية ، يدركون فيها ما فى الموت من روعة ، ويحققون حريتهم إلى أقصى حد ممكن ، ويقومون بأعمال تتضاءل إلى جانب روعتها كل أعمال البطل الرائع دون كيشوت !

هل جرب مطاع مرة أن يجلس على المقهى وليس فى جيبه ما يكفى لدفع ثمن كوب من الشاى ، وفى وجهه صفرة من لم يذق الطعام منذ الصباح ؟ وهو مع ذلك يحاول الابتسام لرفاقه ويتناقش معهم فى قضايا السياسة والأدب ! أو لم يلتق مطاع بهذه البطولات الحقيقة لأبناء هذا الجيل ، أم أنه حين التقى بهم رفضهم كما رفض الواقع كله على اعتبارهم ظواهر تافهة تمنع تفكيره الميتافيزيقى فى الحرية المثالية لذاته من الانطلاق إلى آفاقه الهلامية الغامضة ! !

ولعل من أكثر ما يدفع القارىء إلى الدهشة فى رواية مطاع ، هو وصفه لبطل روايته ، نبيل ، بأنه شاب فقير ، ومع ذلك فإنه يعيش حياة يحسده عليها كثير من الأغنياء ، حتى أنه كان يستورد العرق من الشرق بطرق سرية غامضة ، وهو يحارب بين رجال جبهة التحرير الوطنى فى الجزائر . ما أروع هذا المحارب ؟ !

وقد حل مطاع صفدى فى روايته المشكلة الجنسية كما يعيشها شباب

هذا الجيل : فالأبواب فى روايته مفتحة للعلاقات الجنسية والحب بشتى صوره ، بصورة لا تجعلنا نخجل من مقارنة هذا العالم الذى يقدمه لنا مطاع على اعتباره صورة للحياة فى دمشق ، بأكثر أجواء باريس تحرراً وانطلاقاً. فنبيل بطل الرواية يركب مع خطيبته هيفاء فى سيارتها ، وليلى صديقته تجلس فى المقعد الخلفى فى العربة . ويطوق نبيل خطيبته بساعده ، وحين تعلن ليلى عن شعورها بالبرد ، يندفع نبيل من المقعد الأمامى ، بكل بساطة وينتقل إلى المعقد الخلفى حتى تستطيع ليلى أن تشعر بالدفء . وفى منزل هيفاء المنعزل ، يترك نبيل وهيفاء ليلى تعزف على البيانو ، ليدخلا ويناما فى حجرة واحدة وفى سرير واحد، ويجمع نبيل بين علاقته الجنسية بليلى وبين هيفاء خطيبته دون أن يشعر بالخيانة لأنه لا يفهم معنى هذه الكلمة ، وكما يجمع نبيل بين امرأتين تجمع ليلى بين نبيل وبين صديقه ، وتنتقل من ذراع رجل إلى ذراع الآخر وهى مازال تشعر بأنها أطهر من عذراء!! أبطال مطاع لا يعترفون بالواقع ولا يشعرون بالذنب ، ويبحثون فى علاقاتهم هذه عن معنى وجودهم الضائع ، ولا يعترفون بالقيم ، ومن أجل ذلك فهم أحرار فى عـدم إحساسهم بالمشكلة الجنسية فى الشرق وجذورها العميقة ، وما يحيطها من شعور بالذنب وتقاليد عتيقة بالية مترسبة من عهد الإقطاع . وعدم قدرة الشباب حتى على اللقاء الصريح الحر ، والسرية واللصوصية فى علاقاتهم ، وعدم قدرتهم المادية على السير بعلاقاتهم فى طريقها الطبيعى ، وفزعهم من تحمل مسئولية الارتباط . من حق أبطال مطاع أن يشعروا بكل ذلك أو ببعضه ، وأن يمارسوا الحب والعلاقات الجنسية كمجرد تجربة للبحث عن الذات ، أو تخلص من الضياع ، ولكن أن تكون هذه هى دمشق ! وأن يكون هـذا الجيل الذى يصوره مطاع صورة لجيل الشباب العربى فى دمشق ، فهذا مالا يقتنع به أحد .

إن العالم الذى يصوره مطاع لا يعيش إلا فى ذهن مطاع وحده ، وتشحب فيه ملامح الواقع إلى حد كبير حتى لتوشك أن تختفى ، ولولا

دمشق وأحيائها ، لما استطعنا أن نتعرف من روايته على إشارة المؤلف إلى دمشق . ولولا تسميته لأبطاله بأسماء عربية ، لأمكن أن يوجد هؤلاء الأبطال فى أى بيئة غير البيئة العربية .

وكما يسيطر المنطق الشكلى التجريدى على موضوع الرواية فإنه يسيطر أيضاً على طريقة عرض الكاتب لموضوعه .

(٤)

يتجاوز مطاع عن البديهية الأولى من بديهيات الفن الروائى والفنون جميعاً ، وهى أن الفن تصوير لا تقرير : إن الفنان حين يعالج موضوعه لا يلقى أحكاماً جاهزة متحجرة على الحياة والناس ، وإنما يختار فترة من حياة مجموعة من الشخصيات لكى يكشف لنا من خلال سلوكها وحركتها عن الإحساس الذى أحس به نحوها ، وبحيث يحاول عن طريق عرضه لتفاصيل سلوك الشخصيات وحركتهم أن يبرز فى النهاية ما يريد إبرازه ، بحيث أن كل فصل من فصول الرواية أو صفحة من صفحاتها تكسب القارىء مزيداً من التعرف على الشخصيات وإحساساً بالاقتراب منها .

ولعل من أهم ما يميز الأدب والفنون بصورة عامة أنها أكثر إقناعاً من غيرها من العلوم الإنسانية . لأن الفنان يبدو أكثر عفوية من الفيلسوف أو عالم الاجتماع ، إنه يختفى بأفكاره وميوله خلف ستار الواقع ، ويحاول أن يقنعنا ، بما يبدو من عفويته ، أنه لا يفرض علينا ما يراه فرضا . ولعل أصالة الفنان الحقيقى تظهر فى أنه مهما كان عميق التفكير ، فإن تفكيره لا يظهر بصورة مباشرة ولكنه يختفى خلف ستار من العفوية .

ليس من حق الروائى أن يطلق أحكاماً جاهزة على الحياة والناس . فيحكم بأسلوب مباشر على إنسان ما بأنه كان شجاعاً أو جباناً ، لأن هذه الأحكام المطلقة ليست من طبيعة الفن من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى

أحكام كاذبة . لأن الإنسان لا يمكن تصنيفه بسهولة داخل هذه التعميات . ولكن الفنان الحقيقى يكتفى بأن يعرض على القارىء صورة من صور السلوك الإنسانى ، دون أن يحاول تصنيفها ، ويترك القارىء ليحكم على هذه الصورة بما يستطيع أن يستنتجه .

ومطاع فى الرواية لا يلجأ إلى التصوير ، ولكنه يلجأ إلى اطلاق الأحكام على الناس وعلى الحياة . هذه الأحكام التى تبلغ من قسوتها حد وصف البشر بأنهم قاذورات ، وأنهم عفن ونتن ، ولا يصح الاعتذار عن مطاع بأن مثل هذه الأحكام قد وردت على لسان شخصياته ، فإن مطاع هو الذى يتكلم على لسان جميع شخصياته ، وهذه مسألة أخرى سنعالجها فيما بعد . وقد أدت هذه النزعة التقريرية ، التى تتمثل فى إطلاق الأحكام الجاهزة ، إلى شعور القارىء بالملل من الرواية وذلك لجمود حركتها ، وذلك لأنه كلما استمر القارىء فى القراءة لم يزدد تعرفاً على شخصياتها ، وإنما تعرض لهذه الأحكام المقررة الجاهزة على الحياة والناس ، التى تتكرر بأكثر من صورة وفى أكثر من أسلوب ، بحيث يشعر القارىء أن المؤلف ، لأنه فقد الاتصال بالواقع ، اكتفى بإطلاق الأحكام عليه ، ففقد القارىء التعاطف مع شخصياته والرغبة فى متابعتها ، لأن الرواية فقدت دينامية الحركة . ولأن القارىء يشعر بأنه ليس لدى المؤلف ما يضيفه وما يدخره للقارىء : وتشعرنا الرواية من أجل ذلك بأن المؤلف يفكر أكثر مما يصور . وأنه أقرب إلى المفكر منه إلى الأديب .

وإذا كانت النزعة التقريرية قد ساعدت على تجميد أحداث الرواية ، وقتلت حيويتها ، فإننا يمكن أن نضيف إلى هذه النزعة نزعة أخرى تتصل بفلسفة المؤلف فى تحديده للعلاقة بين الإنسان والظروف المحيطة به ، إن مطاع يحب أن يجرد الفرد من تأثير الظروف الخارجية عليه ، ويعتقد أن الإنسان حين يعيش حياته ويحقق حريته ، ينبغى أن يحققها وحده . وأن الظروف الخارجية ليست إلا الوسيلة التى يحاول الإنسان أن يبرر بها نفسه أمام ذاته ، ومعركة

الفرد فى هذه الحالة معركة فردية صرفة ، تدور داخل ذاته بعيدا عن العالم والناس والاصدقاء والظروف ، وهو يقول واصفا هيفاء بطلة روايته ، ص ١٤٢ : « وكلما تعمقت شخصيتها وكلما اغتنت تجربتها الواقعية والثقافية ، كانت تتضح لها حقيقة ثابتة وهى أن للإنسان ، أولها خاصة ، نوعا من الوجود الداخلى الصميمى الذى لاتتحكم فيه أوضاع إجتماعية ، أو طبقية خارجية » . ومعنى ذلك فى رأى المؤلف أن الإنسان كلما زاد وعيه ، اشتد يقينه بأن حقيقته لا تتأثر بالظروف الإجتماعية والطبقية . وليس دورنا أن نناقش المؤلف فى خطأ هذا الرأى أو صوابه ، فإن من حق المؤلف أن يعتنق ما يريد من آراء ، ولكننا نحب أن ننبه إلى أن هذا الرأى إذا آمن به الفنان بصورة مطلقة ، وكان يعتقد بحرفيته ، فإنه يصبح شديد الخطورة على فنه ، وذلك لأن تطور الإنسان النفسى والحركى لا يصبح فى هذه الحالة متأثرا بالظروف الخارجية ، ومتفاعلا معها ، ولكنه يقف معزولا عن هذه الظروف ، ومعنى ذلك : أن الأحداث الخارجية فى القصة تصبح مفصولة عن الشخصيات لاتتبادل التفاعل معها ، فالشخصيات تقف فى عزلتها تراقب عالمها الداخلى وتحاول تحقيق حريتها والأحداث تسير فى الخارج دون أن تمس هذه الشخصيات إلا مسا خفيفا ومن الخارج فقط . وإذا كان مثل هذا الإتجاه يضعف من تأثير الحركة الخارجية فى القصة ، فإنه يضعف أيضا الحركة الداخلية داخل الشخصية . فما دامت الشخصية الإنسانية تحتفظ بصميميتها وحقيقتها مفصولة عن الظروف ، فإن تأثير الظروف الخارجية عليها يكون تافها وضئيلا ، وبذلك تفقد الشخصية الحركة الداخلية كما فقدت من قبل الحركة الخارجية . ويفقد العمل الفنى بالتالى أهم عنصر من عناصر نجاحه . فإذا أضفنا إلى ذلك أن المؤلف لايقدم لنا الحركة الخارجية لأبطاله ، والتى تتمثل فى مظاهر سلوكهم . ولا الحركة الداخلية التى تصور مشاعرهم النفسية ، إلا فى صورة أحكام تقريرية يصدرها عليهم . فإننا فى هذه الحالة قد ندرك السر فى الجمود الذى يسيطر على جو الرواية والذى يحيلها إلى مجموعة من الأحكام

التقريرية يرددها المؤلف على لسانه ولسان أبطاله ، والتي تتكرر من أول الرواية إلى آخرها .

ولعل المؤلف أحس بمدى ما تتعرض له روايته من جمود ورتابة ، فاستخدم كل أساليب السرد التي عرفها الروائيون جميعا ، منذ أن عرفت الإنسانية الرواية حتى عصره الذي كتب فيه روايته . فاستخدم المنولوج الداخلي والسرد على لسان الشخصية ، ولم يقتصر على شخصية واحدة كما يفعل كثير من الروائيين . كما أنه استخدم السرد على لسان المؤلف ، واستخدم المذكرات الخاصة والرسائل والذكريات ، وكل ما يخطر ببالك من وسائل استخدمها غيره من القصاصين . ونحن نعرف ، في حدود قراءتنا للأعمال الروائية ، أن المؤلف قد يستخدم وسيلة أو وسيلتين من هذه الوسائل ليحقق ما يريد ، ولكن مطاع استعان بكل هذه الوسائل في عمل واحد . فالرواية تبدأ بليلى وهي تتحدث في شبه مونولوج داخلي تتجه به إلى نبيل ، وما يكاد القارىء يطمئن إلى أن ليلى هي التي ستتولى عملية السرد في الرواية ، حتى ينقلنا المؤلف إلى مذكرات ليلى ، بعد أن ورد على لسان ليلى أنها بدأت بكتابة مذكراتها منذ بداية تعرفها بنبيل ، وأنها لم تنقطع عن كتابة هذه المذكرات حتى الليلة التي عزمت فيها على أن تخط هذه القصة . ويشعر القارىء بعد هـذا الإعلان الصريح أن ليلى ستعرض القصة بأسلوبها من خلال مذكراتها . ولكن المؤلف لا يريحنا إلى هذا الافتراض كثيرا ، لأنه يبدأ في أول القسم الثاني بالسرد على لسانه . ولا نكاد نمضي في السرد قليلا حتى يبدأ نبيل في السرد على لسانه . وتستمر الدائرة تدور من مذكرات إلى رسائل إلى سرد على لسان المؤلف إلى سرد على لسان الشخصيات . وقد كنا نستطيع أن نغفر للمؤلف ذلك كله لو أن ذلك أكسب الرواية بعض الحيوية التي افتقدتها ، ولكن المؤلف قد طبع كل ذلك بطابعه . فإننا لا نجد اختلافا في النوعية بين المذكرات والذكريات والرسائل ، وبين أن يسرد المؤلف بلسانه أو بلسان غيره من الشخصيات ، فالمؤلف

يترك طابعه على كل شيء ، الطابع الفكرى التقريرى . ويستطيع القارىء أن يقارن بين كل أساليب السرد التى أوردها المؤلف فى روايته ، فلا يجد فرقا بينها . ولو كان المجال متسعا لوضعت فقرات تمثل كل وسائل السرد التى استخدمها المؤلف ، ليدرك القارىء أنه لا فرق لدى المؤلف بين أسلوب المذكرات وأسلوب الرسائل ، وبين أسلوب المؤلف نفسه فى السرد أو أسلوب أى شخصية من شخصياته ، كما أنه لا فرق بين المنولوج الداخلى أو الحوار . وإذن فقد حملنا المؤلف أكثر مما نطيق بتشتيتنا بين هذه الأساليب المتعددة . ولو حاول سرد الرواية — كما يفعل عباد الله جمعيا — بلسانه هو أو بلسان شخصية من شخصياته لأراح واستراح ، مادام القارىء لا يلمح ضرورة فنية واضحة لكل هذه الأساليب المتعددة فى السرد . وقد اضطر المؤلف مع ذلك إلى الإعلان عن نفسه فى كل لحظة حتى أنه وقع فى كثير من المفارقات الغريبة ، فهو يقطع رسائل جوليا لحسان ، مثلا ، معلنا أنه أحس بأن هذه الرسائل لا تحقق أهدافه التى يريدها ، ويستسمح القارىء فى أن يتحدث بنفسه وبأسلوبه . ثم إنه يعرض علينا على لسان هيفاء ، لا من خلال تصوراتها هى ، كل المشاعر التى دارت فى نفسها قبل أن تموت !!

(٥)

وإذا كان المؤلف قد فرض منطقه التجريدى الذهنى على كل شيء ، فإنه فرضه أيضا على منطق تطور الأحداث فى روايته ، بحيث أصبح المؤلف يمثل القوة الوحيدة التى تتحكم فى كل أحداث الرواية . وفقدت الرواية منطقها فى التطور الطبيعى كعمل فنى يبدو أنه مفصول عن ذاتية المؤلف ، ولم يعد هناك ترابط متصل يتحرك بالرواية حركة دينامية متكاملة . وإنما يتحكم فى اختيار أحداث الرواية رغبات الكاتب وحدها ، مما يجعل أحداث الرواية تبدو فى كثير من الأحيان مفككة غير مترابطة . وقد سبق أن تحدثنا عن أن الكاتب لا يعترف بالتفاعل بين الشخصيات والظروف الخارجية داخل العمل الفنى ، ومن هنا أعطى مطاع نفسه كل الحق فى أن ينقل

الشخصيات إلى أى مجال يريده ويسحبها على وجهها إلى أى بيئة يريدها ، بحيث يشعر القارىء أنه يستطيع أن يستغنى عن أى مشهد من المشاهد التى يقدمها المؤلف ، أو يضيف إليها ما شاء من المشاهد دون أن تتأثر الرواية فى قليل أو كثير !!

فحين يحلو لمطاع ، مثلا ، أن يتحدث على العمال ، وأن يبعد بروايته قليلا عن جوه وجو المثقفين ، ليقدم لنا مزيداً من تصوراته وأحكامه عن هذه الطبقة الأخرى ، يفتعل حوادث أقرب إلى المغامرات الرومانسية التى تقع فى الروايات البوليسية منها إلى واقع الحياة ، فهيفاء الارستقراطية المدللة تعجب بغلام يبيع الصحف على مقربة من بيتها ، « حتى كانت أمسية باردة قليلا ولكن دون رياح أو أمطار ، فقد وقفت أمامه سيارة أجرة وفتح الباب ، ورأى صبيا بملابس خلقة ، وفغر محمد (بائع الصحف) فاه لحظة ثم قفز إلى السيارة .

جلس بجوارها دون أن يسأل . حتى قالت . . ستعطينى جزءاً من هذه التى تقبض عليها (تقصد الجرائد) . فأجاب وهو ينظر أمامه : أليست ملابسى هذه التى خلعتها عنى العجوز ؟

– أليست تناسبنى .. أعنى تناسب الشخصية التى اتقمصها . لقد رفعت شعرى تحت هذه القبعة الجوخية .

– ولكن وجهك نظيف جدا ، ناعم جدا .. إن شفتيك شديدتا الحمرة

– قل أين يجب أن تقف السيارة . من أين نبدأ ؟

. . . .

– انك لاترحب بى اليس كذلك ؟ – لاأعرف ماذا أصنع بك .

– لن أضايقك – إفرض أننى زميل لك .

ليست نزهة على كل حال .

أترى أنى أطلب نزهة .. كف عن هذا التحقير يا محمد. أول مرة تناديه باسمه .

قال : ولكن الجولة قد تمتد بنا ساعات .

لا بأس .. تدبرت كل شىء اخبرت أهلى أننى سأنام عند عمتى .. فأنا أحيانا أقضى عطلة الأسبوع عندها . وهكذا تتزيا هيفاء بزى بائع الجرائد وتنطلق مع محمد فى صورة رفيق له ، وكل ذلك لكى ينقلنا المؤلف نقلا إلى بيئة العمال . وتأمر السائق بالتوقف ، وتدخل هيفاء مع محمد إلى خمارة حيث تدهش هيفاء من أن زبائن الخمارة من الطبقة الدنيا ، كما يبدو من وجوههم المرهقة ، وملابسهم الممزقة ، وسلوكهم الجلف غير المؤدب . وينتهز المؤلف فرصة هذه المغامرة ليحدثنا عن تتبع العمال للأحداث السياسية ، ثم تستمر المغامرة حتى تصل إلى نهايتها البوليسية ، فيحضر رجال التحرى ويلقون القبض على جميع الموجودين بالخمارة ، حيث ينتهز المؤلف الفرصة ليتحدث عن شجاعة العامل أبو عبدو وشهامته أمام رجال التحقيق ، واتهامه لرجال العهد بالخيانة ، وتبيت هيفاء ومحمد فى السجن حيث يطلق سراح الجميع فى الصباح ما عدا العامل أبو عبدو .

والواقع أن كل أحداث الكفاح فى الرواية تبدو مفروضة فرضا عليها ، وهذا هو الإحراج القاسى الذى وقع فيه المؤلف . وذلك لأن أبطال الرواية الرئيسيين ، الذين يركز المؤلف جهده عليهم ، مجموعة من الشخصيات الضائعة الذين مازالوا يبحثون عن حقيقتهم . وعلى قمتهم بطل الرواية الرئيسى ، الذى يعيش فى الفراغ بلا ركيزة ، ولا يؤمن بشىء ولا يحترم أحداً ، ولا يعتقد بعقيدة ، وعليه ، فإن المنطق الطبيعى للرواية كان يفرض على المؤلف أن يبعد أبطاله عن مجال الكفاح الإيجابى ، حتى يجدوا ولو قدرا ضئيلا من نفوسهم الضائعة ، أو يؤمنوا ولو إيمانا قلقا مهزوزا بالأهداف التى يعملون لها ومن أجلها . ولعل المؤلف لو وقف بروايته عند

هذا الحد لكانت الرواية أكثر تماسكا . ولكن المؤلف ما كان يستطيع أن يواجه الواقع بعمل يخلو خلوا كاملا من دور (جيل القدر) فى الكفاح من أجل القضية العربية ! وعليه ، فإن المؤلف فى حديثه عن دور أبطاله فى مجال العمل الإيجابى كان يلجأ إلى وسيلة من وسيلتين ؛ فهو أحيانا يختصر هذا الدور اختصارا مخلا بأن يطلق عليه حكما مقررا ، كما حدث عندما أراد إبراز دور المنظمة التى ينتمى إليها نبيل فاختصر هذا النضال كله فى عدة أسطر وهو يتحدث عن علاقة هيفاء بنبيل صفحة ٢٠٤ ، (واحبت أشياءه تلك كما أحبته هو . . ماتسمعه عن أخبار منظمته وأعمالها ضد الديكتاتورية ، والبطولات العربية التى يبرز من خلالها وجه هذه المنظمة ليس فقط فى هذه المرحلة ، بل منذ عشر سنين أو أكثر ..)

وهكذا اختصر المؤلف كل البطولات التى قامت بها هذه المنظمة فى هذه الأسطر القليلة ، لكي لايعرض نفسه لتصوير هذا الكفاح الإيجابى . بل إن العمل الوحيد الذى حاول نبيل وأصدقاؤه أن يقوموا به ، كان المؤلف حريصا على أن يكون الدافع إليه دافعا ذاتيا صرفا ، فهم يريدون قتل الدكتاتور لأنهم يريدون أن يمارسوا حريتهم فقط . وهم يقتلونه لامن أجل عقيده ، ولا لخيانته لقضية العروبة ، ولكنهم يقتلونه لأنهم يريدون فقط أن يقتلوه ، لكى يمارسوا حريتهم فى القتل ، وهكذا تحول العمل إلى عمل ذاتى صرف ، وعندما فشلوا فى هذا العمل ، بمصادفات ، كان فشلهم قاسيا عليهم ، لأنه كان هزيمة ذاتية لكل منهم فى تحقيق حريته . فانتحرت هيفاء بعد قليل ، ودخل أخوها مستشفى الأمراض العقلية ، وهرب حسان بصورة رومانسية إلى حلب ، وذهب أخو ليلى إلى الجزائر . . . الخ .

أما الوسيلة الثانية التى لجأ إليها المؤلف لكى يقدم لنا صوراً من صور النضال العربى ، فهى الهروب بشخصياته من دمشق إلى مناطق أخرى مثل

حلب والجزائر ، ولو كان انتقال المؤلف بأبطاله منطقيا ومعقولا لما كان لأحد اعتراض على الوسيلة التى لجأ إليها المؤلف ، ولكن هذا الانتقال كان يأخذ فى الغالب شكلا اندفاعيا يتفق مع تصور المؤلف الخاص لأبطاله الذين يتحركون بعفوية كاملة ودون محاولة البحث عن تبرير لتصرفاتهم أو إخضاعها للتفكير العقلى أو لمنطق الواقع : فحسان شاب مكافح يعول أسرته من عمله ، ولكنه بعد فشل محاولتهم لقتل الدكتاتور يترك وظيفته دون أن يفكر فى مصير أبويه أو مصيره هو ، ويقضى عدة أيام متسكعا فى حلب ليعيش على هذه الصورة ، صفحة ٢٨٩ (لقد وجدتنى مسافرا الى حلب لالغاية ما ، إلا لألقى نفسى فى أزقة لا أعرفها ، ولأستمع للهجة ما طرقت أذنى من قبل . ولأرقب الشمس الصحراوية تسكب ضوءها العنيف الصلد على البيوت البيضاء والصفراء . . اتيت إلى هذه المدينة إذن دون أن أحدد لى قصدا معينا . كل ما ابتغيه هو أن أقذف بنفسى إلى مدينة تظل تجهلنى وأجهلها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا ... قضيت الأسبوع الأول بين المقاهى والشوارع ودور السينما .. أجلس الساعات الطوال على كرسى واحد ، حتى يكاد إحساسى بجسدى يتحد مع إحساسى بالخشب الذى يلتصق به لحمى ، دون حركة حقيقية ، منذ ساعات الصباح الباكر . تجعلنى أفصل الأحاسيس عن بعضها) . ويتعرف حسان بعد ذلك بعامل يسمى (رامز) ، ثم يشتغل عاملا فى مصنع معه ، ويجد نفسه بعد ذلك فى طليعة الحركة العمالية فى المدينة ، وعلى هذه الصورة يجد المؤلف فرصته ليحدثنا عن الحركة العمالية ؛ حسب تصوره لها ، وكفاحها من أجل التحرر والتضامن ، والعوامل التى تتلاعب بهذا الكفاح !

وحين يريد المؤلف أن يتحدث عن الجزائر ينتقل ببطله إلى هناك ، ولكن المؤلف لا يقدم لنا صورة لهذا الكفاح البطولى الرائع على هذه الأرض المجاهدة ، بقدر مايحدثنا عن أزمة بطله نبيل الذاتية ، الذى ذهب إلى الجزائر ليكشف للجزائريين عن روعة موتهم وليكتشف أن الجزائريين يمثلون

أيضا فى كفاحهم وموتهم : فهو يقول موجها حديثه إلى القائد عمر الجزائرى ، (أوه . . إنى أريد أن يموت أحدنا لأنه يموت . . لأنه هو هذا الموت ليس إلا . . ثم إننى أكره أن يموت أحدنا من أجل الشعب الجزائرى أو العراق أو السورى . . إن العربى يموت اليوم لأن هذا هو مصيره . . لأن لا لشىء أن يبرر هذا الموت . . لا لشىء حتى الإنسانية كلها حتى التاريخ والإله والفلسفة . إنه يموت ببساطة ، ولكن بعمق لاقبل لأحد باستيعابه . . – مادمت إذن تحتقر حتى التبرير فلماذا تندفع بكل قواك لتثقيف جنودنا وضباطنا بالمعانى الثورية العربية ؟

– أوه إننى أفعل ذلك لكى يدركوا فى اللحظة الحاسمة أن موتهم أعظم من أى معنى آخر تعلموه . . أعظم من أى فكرة تبنوها . . ولهذا فهو أبسط من أى شىء آخر على الأرض . . ليتنا ندرك هذه الحكمة فى الوقت المناسب ، قبل فوات الأوان ، أوه ! عفوا لست أقصد هذا التفاضل بين الموت ومعناه . . إنما أردت فعلا ، أردت أن . . آه يا عامر لن استطيع التعبير الحقيقى .

– أنت تجهل ما يحرك قلقك المجنون هذا .

– بل قل إننى لا أستطيع أن أكون إلا هذا . . فأنا بدون وصف شامل حقيقى . استمع إلى جيدا يا عامر . . أنا مصاب بمرض خطير . . بداء . . بداء عدم التصديق لكل شىء ، لكل عمل مهما كان كبيراً أو صغيرا . . كأننى فى حلم . أحس نفسى والآخرين . . الآخرين كلهم . . أحس أننى ممثل وأنهم ممثلون . . وأن المسرح كبير . كبير جداً بحيث اختلط فيه الممثلون والمؤلفون والموسيقيون . والمتفرجون أخيرا . . وأنا لم آت إلى هنا إلا هربا من التمثيل . جئت لكى أعيش الرعب الحقيقى أمام جهنم العدو والموت الحقيقى على مقصلة الجلاد . ولكننى وجدت أخيرا نوعا من الممثلين ، هل تصدق أن الفرد منكم يمثل حتى وهو يموت . . » .

وهكذا تشحب صورة الواقع الجزائرى الرائع ليشغلنا المؤلف بأفكار بطله الغريبة الشاذة ، الذى اكتشف بألوهيته أن الجزائريين نوع آخر من الممثلين ، لأنهم لا يعرفون كيف يموتون بلا تبرير ، ولذلك حضر بنفسه إلى الجزائر ليعيش الرعب الحقيقى أمام جهنم العدو من ناحية ، وليعلم الجزائريين روعة موتهم وعظمته من ناحية أخرى .

(٦)

إذا كان مؤلف « جبل القدر » لا يعترف بحتمية الأحداث داخل العمل الفنى وترابطها ، ويعطى لنفسه كل الحرية فى التنقل إلى أى مجال يريده ، فإن روايته لذلك أكثر ميلا لأن تكون من ذلك النوع الذى يطلق عليه النقاد اسم قصة (الشخصية) . وهى القصة التى يقصد بها المؤلف إلى تصوير شخصية واحدة يركز عليها كل جهده ، وهو فى هذه الحالة ينتقل بشخصيته إلى أى مجال يريده ، لكى يوضح لنا جانبا من جوانب هذه الشخصية وسلوكها فى شتى المجالات والبيئآت . وهو من أجل ذلك حر فى أن لا يخضع لتطور الحدث داخل العمل الفنى ، والنقاد يعتبرون قصة الشخصية مرحلة من مراحل تطور الرواية ، وإن كانت مرحلة متخلفة بالقياس إلى الروايه التى يبـدو التفاعل فيهـا بين الأحداث والشخصيات كاملا . بحيث يمهد سلوك الشخصيات لوقوع الأحداث ، كما تؤثر الأحداث بدورها على تطور الشخصية ، وتكشف لنا جوانبها المختلفة . والبطل فى قصة (الشخصية) يظهر واضحا ، يركز عليه المؤلف كل الأضواء ، أما القصة الأخرى فإن البطولة فيها تكون مشتركة بين البطل وبين الإطار الاجتماعى الذى يعيش فيه ، بحيث لا يمكن فصل أحـدهما عن الآخر ، أو تركيز الأضواء عـلى محور من المحورين وحده .

وفى الوقت الذى نصف فيه رواية مطاع بأنها رواية تركز على تصوير الشخصية ، ينبغى أن نكون على حذر . لأن مطاع لا يعطى شخصياته أى معنى من معانى الحرية ، وذلك لأنه يخضع هذه الشخصيات لفكرته من ناحية ، وللتجريد من ناحية أخرى . وقد نتج عن ذلك عدة نتائج شديدة الخطورة من الناحية الفنية أهمها : أن المؤلف شديد القسوة على الحياة والناس ، وذلك لأنه لا يعمد إلى تصويرهم ولكن إلى إصدار الأحكام عليهم . وحين يقيس أفكارهم وأعمالهم ، يقيسها على ضوء فكرته التجريدية عن البطل والبطولة فهو يعلن أكثر من مرة إما على لسان أبطاله أو على لسانه هو : بأن الإنسان الحقيقى لم يوجد بعد ، وأن الإنسانية عفن ونتن وقذارة ، بل إن نبيل بطل الرواية أعلن أكثر من مرة أنه لا يحترم أحداً ولا يثق فى حقيقة . وإن كان قد أعلن فى مناسبة أخرى (صفحة ٢٧٦) ، أنه لا يحترم ولا يحب من أبناء جيله جميعاً إلا رجلا واحداً أسماه (الرجل الهادىء) ، وهو زعيم المنظمة التى ينتمى إليهـا !! وحين يتعرض المؤلف لبعض الشخصيات التى تمثل بعض الاتجاهات المنحرفة ، يضع فوق رؤوسها كل شرور الأرض من مادية ومعنوية ! فهو لا يكتفى بالتشويه المعنوى لهذه الشخصيات ، ولكنه يعطيها أقبح الصفات المادية ، إلى جانب ما يصفها به من خيانة وانتهازية وحقارة . ولا اعتراف عند المؤلف بالضعف الإنسانى ، ولا تفسير لديه أو تحليل الانحراف والضعف ، لأنه لا يؤمن بالتفسير والتبرير . ولذلك فإن هـــذه الشخصيات المنحرفة كثيراً ما صورها المؤلف فى صورة « كاريكاتورية » تجعل القارىء أميل إلى الضحك عليها منه إلى الإقتناع بها وبجديتها . . وانظر إلى الصورة التى يقدم بها المؤلف مثل هذه الشخصية التى التقى بها نبيل فى السجن (صفحة ٤٢٩) : « أمامى — على السرير المقابل — شارب كث ووجه مغولى ، واستلقاءة مليئة على أغطية صوفية سميكة ، وقرآن بين اليدين . ونظرة جامدة دائمة إلى الكتاب وإلينا أحياناً . إنه مجرم كان قد قتل شاباً صحفياً عربياً منذ أيام الحكم الوطنى المزيف . . . لقد راقبته وهو يستيقظ منذ الفجر . يتوضأ ويصلى ، ثم يرجع إلى قراءة

القرآن . حركته الوحيدة هى تنقله بين أوقات الصلاة والمرحاض » : ويدخل السجن صحفى من طرابلس لبنـان يصفه المؤلف أيضاً بأنه مأجور شتم الزعيم ، فاختطفه رجال المكتب الثانى : « وعندئذ اتجه نحوه ذلك المجرم الأصفر ، وصرخ بوجهه ، كيف يحق لك وأنت كافر أن تنتقد رجلا مسلماً » . وبهذه الصورة القاسية يقدم لنا المؤلف أغلب هذه الشخصيات المنحرفة .

والمؤلف لا يكتفى بهذه القسوة التجريدية على شخصياته ، ولكنه يفرض نفسه على سلوكهم كله ، على حياتهم وموتهم أيضاً ! ! ويضحى بهم جميعاً على مذبح منطقه الشكلى . ولعل أغرب ما يقدمه المؤلف فى هذه الناحية شخصية هيفاء خطيبة نبيل وحبيبته ، فهى شخصية من أسرة غنية تتوافر لديها كل أسباب الترف والرفاهية ، تقتنى سيارة فاخرة وتوصى على ملابسها وعطورها من أفخر المحـلات فى باريس ، ولم يستطع أهلها أن يفرضوا عليها زوجاً لا تحبه ، وهى تميل إلى الثرثرة ، ومع ذلك يفرض عليها المؤلف التعلق بنبيل ، الذى يناقش كل صغيرة وكبيرة ، ولا يعترف بالحب . وتتصرف معه فى حرية وإنطلاق ، ويفرض نبيل على هذه الفتاة البحث عن حريتها الداخلية الكاملة ووحدتها ، وتصل هذه الفتاة إلى هذا الشعور الكامل بالوحدة ، وأنها تتحمل عبء حياتها وحدها بلا سند أو معين وحين تبلغ هذه المرحلة يكون نبيل فى قمة إعجابه بها ، ولا تقتصر تصرفات الفتاة الأسطورية على هذا الموقف ، ولكن المؤلف يقرر أن يضحى بها لتلقى بروعة العدم والموت ، حين أحست بأنها غير قادرة على ممارسة حريتها فتنتحر ، وهـكذا أعطى المؤلف نفسه حق التصرف فى حيـاة هذه الفتاة وموتها أيضاً ؟ فى أى بقعة من بقـاع الأرض يمكن أن توجد هذه الفتاة ؟ !

وليس هذا هو موقف المؤلف من هيفاء وحدها ، ولكنه موقفه من

أغلب شخصيات روايته ، وإن اختلفت نسبة تصرفه فى مصائر شخصياته من شخصية إلى أخرى .

والمؤلف برغم أنه لا يعترف بتأثير البيئة والظروف ، إلا أنه حين كان يقدم معظم شخصيات روايته كان يقدمها دفعة واحدة : ينسب إلى كل شخصية عقدة أو عقدتين وينتهى منها ، وهذه الطريقة من أكثر الطرق سذاجة فى تصوير الشخصية ، وهى تذكرنا بما كان يلجأ إليه الروائيون المبتدئون من تحديد كل الصفات المميزة للشخصية قبل أن تبدأ أحداث القصة .

ومطاع يلجأ كثيراً إلى هذا الأسلوب فى تصويره لشخصياته ، فهو يقدم لنا شخصية مأمون أخى هيفاء على هذه الصورة صفحة (١٩١) : «ولكن هذا لا يعنى مطلقاً أن مأمون كان لا يشكو من عقدة أخرى فى تكوين شخصيته. غير تلك التى أمام الجمال والبراءة . كان أهله من صغره يعرفون فيه الخجل الدائم والانزواء إلى درجة الصمت ، والاستكانة إلى حد المرض ولم يكن له ثمة ملجأ إلا أخته وغرفتهما المشتركة ، بل وسريرها الذى يأوى إليه ملاصقاً لأخته ، ويترك سريره الخاص بعد أن تغلق باب الحجرة أم وهى . وكانت هيفاء تذوب عطفاً ورقة تلقاء هذا الأخ النحيل الصامت إلا من عينين تشعان تقديساً لها وتمجيدا ، ولم يكن أحد باستطاعته أن يعرف حاجات الصبى وأن يقبل على تلبيتها له إلا هيفاء ومن يديها ، ومن الطبيعى أن تكون هيفاء قد اسبغت على أخيها الصغير أكثر مما هو بحاجة إليه من حب الأم وحنانها . . . . وكانت أول كارثة صدمت وجدان مأمون الصبى ، هو ذلك القرار الذى أصدرته أمه بأن ينفصل عن أخته فى غرفة ثانية. والواقع أن أخته قد بلغت الرابعة عشرة من عمرها بينما مأمون لم يتجاوز بعد العاشرة من عمره »

وبهذا ينتهى المؤلف من شخصية مأمون دفعة واحدة ، وبصورة مباشرة فى هاتين العقدتين . عقدته أمام البراءة والجمال ، وعقدته فى الإرتباط

بأخته ، والاستعاضة بحنانها عن حنان الأم المفقود ، وظل يتصرف ضمن نطاق هاتين العقدتين . حتى إذا انتحرت أخته فى آخر الرواية ، حكم عليه المؤلف بأن يظل مجنوناً حتى يموت !

وشخصية ليلى تتحدد عقدتها فى أن والدها كان يفاخر بأنها أروع فتيات العرب ، ثم تحطم مثال الأب فى نفسها بعد أن اكتشفت أنه كان يبيع الأسلحة لليهود . وحين التقت بهانى اللاجىء الفلسطينى أرادت أن تعوض عن خيانة أبيها ، ولكنها وجدته مثالا آخر لأبيها ، لأنه لا يبالى بمأساته ومأساة وطنه ، وتتركز أهدافه فى أن يعيش اللحظة الحاضرة وحدها : وهكذا بدأ واستمر ضياعها إلى الأبد !!

وهانى الشخصية الوحيدة التى تمثل وجه فلسطين فى الرواية ، منحه المؤلف عقدة غريبة ، وهى أنه يعبد مأساة اليهودى الذى شرده من دياره !!

وعادل أخو ليلى تنبع قسوته وعناده من أنه يريد الانتقام من أبيه الخائن. وهكذا انتهى المؤلف من تصويره لأكثر شخصيات الرواية بهذه الصورة المباشرة التقريرية ، بأن ألصق بكل شخصية عقدة أو عقدتين. وينتهى الأمر.

والواقع أن المؤلف كان يرغب فى تركيز كل الأضواء على شخصية نبيل ، ويبدو هذا التركيز بوضوح فى أن شخصية نبيل تبدو فى الرواية كعملاق رهيب تتضاءل أمامه جميع الشخصيات الأخرى التى تبدو كأقزام صغار ، ولذلك فما تكاد أى شخصية فى الرواية تلتقى بشخصية أخرى إلا ويدور الحديث عن نبيل ، وأغلب رسائلهم ومذكراتهم تدور على نفس المحور ، بل إن خواطرهم الداخلية نفسها تتربع فى داخلها صورة نبيل الذى سيطر على وجود الشخصيات الخارجى كما سيطر أيضاً على وجودها الداخلى ، وقد استثنى المؤلف « حسان » لأنه يشبه نبيل ، أو لأنه صورة أخرى منه . وإن كان نبيل يتميز عنه لأنه بلغة المؤلف أعظم إشكالا منه ، وبلغة الناس العاديين أكثر قلقا منه .

ويبدو أن المؤلف قد قسم شخصياته إلى قسمين، قسم لم يدرك بعد أن للإنسان وجوده الداخلى الصميمى الذى لا تؤثر فيه ظروف إجتماعية أو طبقية، وهؤلاء عاشوا حياتهم خاضعين للعقد، وانتهى منهم المؤلف دفعة واحدة، أما الشخصيات التى اكتشفت هذه الحقيقة الجوهرية فهم: هيفاء التى انتحرت بعد اكتشافها لهذه الحقيقة الرائعة بقليل، وحسان وهو صورة أخرى من نبيل، ثم نبيل وهو بطل الرواية الذى ركز عليه المؤلف كل الأضواء، واحتار الناس جميعاً فى ألوهيته وشيطانيته. واحترنا نحن أيضاً فى مصير الجيل العربى الذى يرمز إليه هذا البطل، وفى مصير الأمة العربية لو تحول شبابها جميعاً ليصبحوا صورة منه!! ومع ذلك فإن لجوء المؤلف إلى النزعة التقريرية فى تصوير شخصية نبيل، وإكثاره من إطلاق الأحكام عليها، وفرضه لمنطقه الذهنى عليه إصاب هذه الشخصية أيضاً بالغموض.

وبالطبع لم يلجأ المؤلف إلى إلصاق عقدة أو عقدتين بشخصية نبيل، كما فعل بغيره من الشخصيات؛ بل إنه أغفل إغفالا تاماً كل ما يتعلق بنشأة نبيل وتأثير هذه النشأة عليه، واكتفى بأن أشار مرة إلى أنه شاب فقير، ومرة أخرى إلى أنه ولد لأب عصابى وأم متشائمة. يتصرف فى حياته كالموسرين، ولا يبدو أن لطبيعة والديه أى تأثير على شخصيته..

والباب الضيق الذى أراد المؤلف أن يدخل منه إلى شخصية نبيل، هو أنه أراد أن يحتفظ له، كما قدمنا، بأقصى مظاهر حريته الفردية بالإضافة إلى أروع مظهر من مظاهر البطولة، ولو اقتصر المؤلف فى تصويره على جانب واحد من جوانبه، بأن قدمه إلينا شخصية متشككة سدمية ضائعة، كما وصفها أكثر من مرة، لكانت الشخصية أكثر منطقية ومعقولية؛ ولكنه أصر على أن يحتفظ له بالصورتين: فأتت صورته لذلك حافلة بالكثير من مظاهر التناقض.

فنبيل ظل على طول الرواية كما تصفه ليلى «بلا ركيزة.. فى الفراغ.. بدون عقيدة، بدون صليب يركزه فى الفضاء»، وكما يصف هو نفسه بأنه

« لايطمع فى شىء ولا يحترم أحداً ولا يعلم حقيقة ولا يعتقد بعقيدة ولا يريد شيئاً . . مجـرد إنسان يتجول لايريد مستقبلا ، لا ينصب قيمة فوق رأسه : . وأعظم من يلتهمه الفراغ . . لا يثق بواقعة من وقائعه ، ولم يمتلك بعد أحقر حادثة فى حياته » .

« بدأ من العالم الممزق ولم يستطيع أن يغيره » ، وتنتهى ليلى فى آخر حكم أصدرته عليه إلى أنه « ماكان غير تمثال غرور صنعته كبرياء شاب لم يصبح بعد شيئاً ، وإن اتخذ أخلاق من صنع كل شىء » . هذا الشاب الذى يحتفظ بقلقه وتمزقه والذى ظل لايؤمن بعقيدة ولا بمبدأ أو بشعار ؛ ولا يعترف بأى قيمـة كبيرة ، والذى ذهب إلى الجزائريين لا لأنه مقتنع بقضيتهم ، ولكن لأنه يريد مواجهـة الرعب ، والذى اكتشف بأن الجزائريين ممثلون مثل غيرهم ! والذى يحارب الإنسانيـة كلها ، ويصف أصدقاءه « بأنهم أعداوه ، وأنهم مزيفون ، وأنه شيطان ضد الهمـم » هذا الإنسان نفسه ، « هو الذى سيغير وجه العالم وإن كان الآخرون يحلمون بتغييره » ، وبرغم أنه يحتقر الإنسانية كلها فهو يشترك فى منظمة سياسية ويخرج مردداً شعاراتها . وشهرته بالكفاح والنضال تسود الأوساط كلها ، وتنتشر خارج المحيط العربى إلى غيره من الآفاق . ونتساءل ماهو دور هذا البطل الذى سيغير به وجه العالم ؟ وما هو دوره فى الكفاح العربى ؟ فنجد دور نبيل فى الرواية باهتاً ، أو أنه فى الواقع لادور له !

ومع ذلك فإن هذا الإنسان الممزق كان معبود الفتيات جميعاً : أحبته هيفاء الأرستقراطية الغنية ، وليلى المرأة المحربة ؛ التى اضطرت فى أوقات بعده عنها إلى عقد علاقة مع صديقه حسان ، لأنها ترى صورته من خلاله ، ويخرج جوليا راهبة الدير ؛ التى دخلت الدير بسببه ، بعد مناقشة لم تستغرق دقائق ، ويعود إلى علاقته معها ، حيث تتبعه إلى كل بقعة يذهب إليها . وتموت هيفاء بعد أن كشف لها عن حريتها الحقيقية ، وتتمنى ليلى لنفسها نفس المصير ، وكم كسر قلوب العذارى ! وفى الوقت الذى يرفض فيه

فكرة الزواج لأنه يعوق كفاحه ، لا نراه على طول الرواية إلا مغازلا للفتيات أو متذوقاً لأفخر أنواع الخمور وعلى الأخص العرق ، وهو مشروبه الذى يفضله . وهو لايتحدث إلى الفتيات إلا عن قلقه وغروره وكبريائه ، بصورة قد تنفر منها أكثر الفتيات وعيا وصبراً .

وهو لايعترف بالكلمات الكبيرة ، ومع ذلك يطلقها على الناس والأشياء فى الوقت الذى يريده ، فهو يتقيأ على كل شىء فى الوجود حتى على نفسه ، ومع ذلك فهو الوحيد القادر على اكتشاف كل مظاهر الخداع والزيف فى الآخرين . وهكذا تبدو لا منطقية هذه الشخصية كلما حاول الإنسان متابعتها بحيث يبدو فى النهاية ، وكأنه بطل مجوف من الورق ! !

(٧)

وإذا كان المؤلف قد فرض أفكاره ومنطقه على سلوك الشخصية ، فإنه فرض نفسه أيضاً على الحوار ، بحيث يبدو الحوار أكثر المظاهر إثارة فى الرواية ، فهو لا يفيدنا فى الكشف عن مستوى الشخصيات ولا عن طبيعتها ، وإنما يفرض المؤلف على الشخصيات أن تتكلم فى الوقت الذى يريد وفى الموضوعات التى يريدها ، وبمستوى المؤلف نفسه الفكرى والشعورى . ولا فرق فى ذلك بين أن تتحدث الشخصية إلى نفسها أو أن تتحدث إلى الآخرين أو تخاطبهم على شكل رسالة ، فالمؤلف هو الصوت الذى يتكرر فى ذلك كله . ولعل من أكثر الأمور التى لجأ إليها المؤلف طرافة فى مايختص بالحوار ، أنه كان يخشى أن تختلط الشخصيات المتحاورة على القارئ للتشابه الكبير فى لهجتها ، فكان يكتب الحوار أحياناً على صورة الحوار فى المسرحية ، بأن يضع اسم كل شخصية قبل الأقوال التى تنطق بها حتى نستطيع أن نفرق بين ماتقوله كل شخصية من الشخصيات ، ونفصل أقوالها عن أقوال الشخصيات الأخرى . ولعل فى ذلك أصدق مثال على عدم قدرة المؤلف على التفريق بين شخصية وأخرى اعتماداً على مستواها النفسى والعقلى ، ولذلك لجأ إلى التحديد المباشر . وقد حدث ذلك فى الرواية فى

أكثر من مشهد من مشاهدها . كما يلجأ المؤلف فى أحيان أخرى إلى تنبيهنا إلى أن بعض الشخصيات أكثر سذاجة فى حديثها من الشخصيات الأخرى، كما حدث فى صفحة ١٧٧ ، حيث يشير المؤلف إلى أن هيفاء قالت هذه الجمل فى سذاجة متناهيه ، « ولكنى لم أنضم إلى جيلكم بعد، ولم أقم بعمل ما فى حياتى له طابع عام . كنت مهمومة بهمومى الذاتية . كنت أقاوم البيت التقليدى الذى ولدت فيه ، والأحاسيس المزيفة التى تعصف بى . . كنت أريد أن أكون دائماً شيئا خارجاً عنهم ،أهلى واقربائى وأصدقائى التقليديين .. كنت أخشى أن أكون منهم . . ولم يخطر ببالى ان أسأل ماذا أكون إن لم أكن منهم إذن ؟ إن الجواب أنى متأخراً الليلة فقط .. »

وإذا كانت مثل هذه اللهجة بالنسبة لفتاة غنية مدللة تمثل السذاجة التى لاحد لها فى نظر المؤلف ، فلا أحد يدرى ما يمكن أن تقوله هذه الفتاة إذا تحدثت بلهجة عادية لاسذاجة فيها ، أو إذا حاولت الحديث بلهجة عميقة !!.

بقيت نقطة أخيرة وهى : أن المؤلف فى رغبته فى الخروج بروايته من النزعة التقريرية الجامدة ، كان يلجأ فى كثير من الأحوال إلى نحت الصور البيانية الجزئية نحتاً يبدو فيه التكلف والإصرار ، وهذا يضفى على الرواية طابع الغموض وهذه الصور كثيرة فى الرواية من أمثلتها : وصفه لنبيل بأنه (إنسان وحش أسود يتآ كل ، ويتنامى داخلياً ، وتطفح على وجهه إرادة العاصفة المزورة) . أو وصفه لنبيل ، بأنه (عملاق متحد الظل فى الظهيرة وسط الصحراء مع الوهج فحسب ، مع الجحيم)، والمتأمل فى كثير من هذه الصور يجد دلالتها فى أحوال كثيرة من البساطة بحيث يمكن أن تؤدى بأبسط الأساليب ، أولا يجد لها دلالة محددة .

وأخيراً وبعد ذلك كله ، فلا ينبغى أن يفوتنا أن نعيد،ما سبق أن قدمناه ، من أن الأستاذ مطاع صفدى قد حاول الدخول من الباب الضيق. وأنه كان شجاعاً فى محاولته ، وأنه يجهد بشدة للتخلص من جحيم فرديته

ليكون رائداً من رواد الطليعة ، وأن له طموحه الكبير فى أن يكون صاحب فلسفة ، وأن هذه الرواية هى روايته الأولى ولذلك لم تخل مما لا يمكن أن تخلو منه التجارب الأولى من نقص . وكل غايتنا من هذا النقد أن يكون الأستاذ مطاع صفدى أكثر التصاقاً بالواقع ، وتعاطفاً معه ، وأن يتخلى قليلا عن المنطق التجريدى ،وأن يفتح ذاته بصورة أكثر رحابة على البشر من حوله ، حتى نستطيع جميعاً أن نرتفع إلى مستوى قضيتنا من أجل خدمة الواقع العربى والإنسانى :

فهرس

رقم الايداع ١٦٦٤ لسنة ١٩٨١